

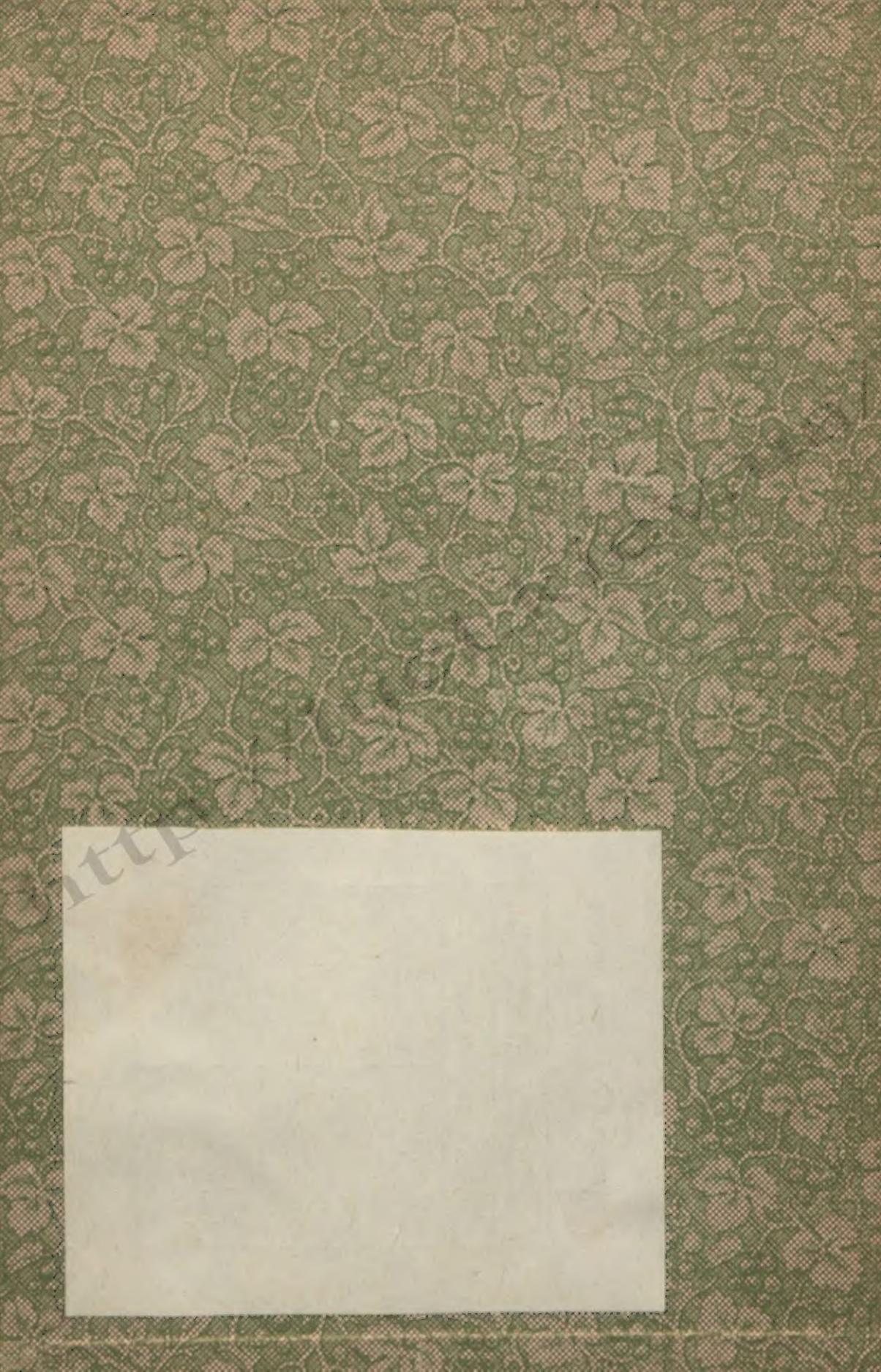
785

Любе.

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ

Исторія Искусствъ





Dr. J. M. ...
1911

3y 25 мв



БИБЛИОТЕКА
ИСКУССТВ

К И Е В

http://lib.v.ua/

85
Λ93

ЛЮБКЕ

В. В. Иванов

ИЛЛЮСТРИРОВАННАЯ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВЪ

165-9

АРХИТЕКТУРА — СКУЛЬПТУРА — ЖИВОПИСЬ — МУЗЫКА

(ДЛЯ ШКОЛЬ, САМООБУЧЕНИЯ И СПРАВОКЪ)

съ 140 рисунками и съ 16 портретами композиторовъ
XIX вѣка

2-е дополненное издание перевода **Θ. И. ВУЛГАКОВА**
съ очеркомъ исторіи музыки **М. М. ИВАНОВА.**

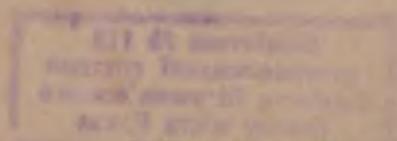
Библиотека № 113
централизованной системы
библиотек Ш-вченя всього
району міста Києва

С.-ПЕТЕРБУРГЪ

ИЗДАНИЕ А. С. СУВОРИНА

о.ч.
1106
П13
н/91

<http://luc1.kiev.ua/>



Дозволено цензурою. С.-Петербургъ, 21 октября 1890 г.



Типографія А. С. Суворина. Эртелевъ пер., д. 13.



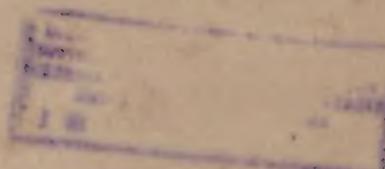
Красота — единственное несомненное благо
въ мірѣ.

Искусство есть высочайшее проявленіе мо-
гущества въ человѣкѣ.

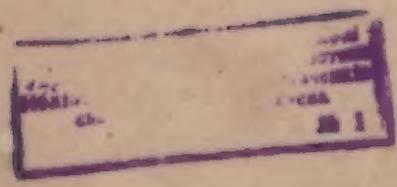
Левъ Толстой.

Сквозь рядъ вѣковъ художникъ подаетъ
Путеводительную руку:
Высокій образецъ искусство въ немъ найдеть,
Потомство обрѣтетъ науку.

Гёте.



<http://lucl.kiev.ua/>



Ко 2-му изданію.

Это 2-е изданіе русскаго перевода общедоступнаго руководства по исторіи искусствъ Любке дополнено свѣдѣніями объ искусствѣ новѣйшаго времени, именно о школахъ французской, бельгійской, голландской и англійской. Эти свѣдѣнія взяты изъ французскаго изданія руководства Любке въ переводѣ Молля. Переводъ отдѣловъ архитектуры, скульптуры и живописи вновь любезно пересмотрѣнъ А. И. Сомовымъ. Отдѣлъ музыки переработанъ М. М. Ивановымъ въ предѣлахъ той же сжатости изложенія, какимъ отличается нѣмецкій подлинникъ въ очеркахъ исторіи архитектуры, скульптуры и живописи, причемъ авторъ пользовался относительно иностранныхъ композиторовъ свѣдѣніями нѣмецкаго подлинника. Очеркъ этотъ снабженъ портретами композиторовъ XIX-го вѣка.

http://lucl.kiev.ua/

Предисловіе къ 1-му изданію русскаго перевода.

Всѣ цивилизованныя государства сознають теперь, что въ современномъ образованіи искусству должно принадлежать видное мѣсто, и ни одной изъ цивилизованныхъ націй нельзя уклониться отъ заботы объ искусствѣ. Въ этихъ заботахъ, дѣйствительно, трудно представить себѣ какое либо государство. Египетъ сохранился для человѣчества только въ своихъ памятникахъ искусства. О культурѣ перуанцевъ и мексиканцевъ можно составить понятіе лишь по развалинамъ храмовъ и зданій, украшенныхъ рельефами. Римляне въ завоеванныхъ городахъ закладывали не только военныя укрѣпленія и арсеналы, но и украшали эти города храмами, театрами и статуями. Въ Средніе Вѣка, обыкновенно именуемые варварскими, монастыри собирали послѣдніе остатки погибшаго искусства и на основаніи этихъ остатковъ старались создать и выхолить новое искусство, примѣнительно къ идеаламъ и стремленіямъ того времени. О періодѣ Возрожденія и говорить нечего. Тогда всѣ сильныя міра сего, все высшее духовенство, всѣ городскія управленія накопили и хранили сокровища художественнаго творчества. Тогда это искусство, какъ религія и наука, являлось связью, единившею европейскіе народы. Искусство стало съ тѣхъ поръ самымъ совершеннымъ выраженіемъ началъ гуманности облагораживающей, просвѣтительной.

Нѣтъ ничего мудренаго, стало быть, что вездѣ въ Европѣ начинаютъ пользоваться этимъ источникомъ культурнаго развитія и въ интересахъ школы. Въ Германіи исторія изящныхъ искусствъ внесена въ учебную программу, въ Англіи школы въ изобиліи снабжаются пособіями въ видахъ художественнаго развитія учащихся, во Франціи возможно широкое популяризирование искусства служить предметомъ живѣйшихъ заботъ правительства. Тоже и въ Бельгіи.

Этому, разумъ беретъ, нельзя не сочувствовать. Искусству должна принадлежать важная воспитательная роль, ибо оно развиваетъ и изощряетъ прирожденное каждому чувство красоты, внушаетъ любовь къ великимъ и свѣтлымъ идеямъ, научаетъ вѣрить въ идеалы, добро и правду. Зная исторію славныхъ преданій прошлаго искусства, молодежь научается понимать языкъ художественнаго творчества, привыкаетъ цѣнить тѣ идеальныя блага, какія приноситъ оно для развитія культуры. Не малое значеніе въ школѣ должна бы имѣть исторія искусствъ, какъ пособіе при изученіи исторіи и литературы.

Съ другой стороны, въ наше время искусство приобрѣло такую важность, что никто изъ образованныхъ людей не чуждъ его вліянія. Въ послѣдніе годы художественная литература приняла обширныя размѣры. Издаются художественныя періодическія изданія, множество книгъ по самымъ разнообразнымъ отраслямъ искусства и почти каждая изъ этихъ книгъ имѣетъ болѣе или менѣе прочный успѣхъ. Такое художественное пробужденіе показываетъ только, что вопросы искусства начинаютъ интересовать не однихъ избранныхъ и меценатовъ, какъ было въ прежнія времена, что вопросы эти становятся общедоступными. Очевидно, что теперь уже нельзя пренебрегать знаніемъ тѣхъ яркихъ проявленій человеческого духа, которыя покрыли весь міръ великими образцами творчества. Каждому, слѣдовательно, подобаешь знать великихъ мастеровъ искусства, замѣчательнѣйшія ихъ произведенія, исторію этихъ произведеній, отъ каждаго требуется имѣть хотя общее поня-

тіе о дѣятельности знаменитыхъ художниковъ, о томъ, какъ они начинали, какъ шли впередъ, чѣмъ обязано имъ чело- вѣчество.

Познакомить со всѣмъ этимъ составляетъ главную цѣль книги, предлагаемой вниманію русскихъ читателей. Въ ней собрано въ сжатомъ видѣ все, что должно быть усвоено каждымъ, кто мало-мальски интересуется искусствомъ, объяснены всѣ важнѣйшіе техническіе термины, встрѣчающіеся въ архитектурѣ, скульптурѣ, живописи и музыкѣ. Не смотря на сравнительно небольшой объемъ книги, въ ней разсмотрѣна дѣятельность болѣе пятисотъ художниковъ и композиторовъ, отмѣчены всѣ главнѣйшія теченія въ исторіи искусствъ съ древнихъ временъ до нашихъ дней.

Что касается системы изложенія въ этой исторіи искусствъ, она отличается значительными преимуществами, по сравненію съ другими руководствами по тому же предмету. Эта система представляетъ собою счастливое сочетаніе хронологическаго и этнографическаго метода. По ней можно прослѣдить художественное развитіе каждой націи, въ связи съ исторіей просвѣщенія чело вѣчества, по эпохамъ, какія пережили имъ. Такая система дала возможность автору настоящаго руководства избѣжать односторонности сочиненій по искусству, построенныхъ единственно на спорныхъ эстетическихъ принципахъ. Сжатость изложенія предостерегла автора отъ излишнихъ подробностей, интересныхъ только занимающимся спеціально искусствомъ. Любке беретъ лишь безспорно признанные образцами памятники, избѣгаетъ непонятныхъ мѣстныхъ названій, старается объяснять все просто, общедоступно и мѣстами даже осязательно.

И сжатость эта оказывается въ итогѣ не въ ущербъ полнотѣ. Въ сущности въ этой книгѣ есть все, что и въ обширныхъ руководствахъ, которыя доступны только читателямъ подготовленнымъ, уже знакомымъ съ основами искусства и съ терминами спеціальными. Разница между этимъ сжатымъ

изложеніемъ и болѣе подробнымъ въ другихъ нѣмецкихъ исторіяхъ искусствъ сводится къ тому, что здѣсь выдвинуто на видъ и приведено въ систему самое существенное, о мелочахъ же и частностяхъ упоминается только полутно, насколько это необходимо для характеристики уснѣховъ искусства, тогда какъ въ руководствахъ, рассчитанныхъ на обширность свѣдѣній, каждая мелочь объясняется наравнѣ съ важнымъ, перечисляются и обзрѣваются критически всѣ достопримѣчательности, даже уродливыя и спорныя въ художественномъ отношеніи.

По всемъ такимъ соображеніямъ „Иллюстрированная Исторія Искусствъ“ является весьма практичнымъ и общедоступнымъ пособіемъ для предварительнаго знакомства съ архитектурой, скульптурой, живописью и музыкой. Практичность этого пособия доказывается, между прочимъ, и тѣмъ, что въ Германіи оно выдержало шесть изданій и переведено на языки французскій, англійскій, голландскій, шведскій и португальскій.

Въ заключеніе считаемъ долгомъ принести искреннюю благодарность А. П. Сомову и М. М. Иванову за тѣ указанія и совѣты, какіе дѣлались при этомъ изданіи А. П. Сомовымъ — по отдѣламъ архитектуры, скульптуры и живописи, а М. М. Ивановымъ — по отдѣлу музыки.

СОДЕРЖАНІЕ.

	СТР.
Ко 2-му изданію	V
Предисловіе къ 1-му изданію русскаго перевода	VII
Списокъ иллюстрацій	XIV
Указатель техническихъ терминовъ	XVIII
Указатель именъ художниковъ	XX

ПЕРВЫЙ ОТДѢЛЪ.

Архитектура.

Введеніе. Матеріаль и его обработка	1
I. Архитектура индусовъ	4
II. Архитектура египтянъ	8
III. Архитектура среднѣазіатская	12
1. Вавилонъ и Ниневія	12
2. Мидяне и Персы	14
3. Фивикіяне и Іудеи	16
4. Малая Азія	18
IV. Грецеская архитектура	20
V. Этрусская архитектура	31
VI. Римская архитектура	33
VII. Древнехристіанская архитектура	40
VIII. Византійская архитектура	43
IX. Мусульманская архитектура	45
X. Романская архитектура	49
XI. Готическая архитектура	58
XII. Архитектура новѣйшихъ временъ	68
а) Въ Италіи	68
Періодъ первый: Возрожденіе, 1420—1500	68
Періодъ второй: Цвѣтущая пора Возрожденія 1500—1580	72
Періодъ третій: стиль Барокко	75
б) Въ прочихъ странахъ	76
XIII. Архитектура XIX вѣка	78

ВТОРОЙ ОТДѢЛЪ.

Скульптура.

	СТР.
Введеніе. Матеріалъ и его обработка	81
I. Скульптура Востока	86
II. Скульптура грековъ	90
Первый періодъ	93
Второй періодъ	94
Третій періодъ	97
Четвертый періодъ	100
III. Скульптура этрусковъ	102
IV. Скульптура у римлянъ	103
V. Древнехристіанская скульптура	108
VI. Скульптура романскаго періода	110
VII. Скульптура готическаго періода	115
VIII. Скульптура Возрожденія	119
1. Скульптура въ Италіи (XV-й и XVI вѣка)	119
2. Сѣверная скульптура XV-го и XVI-го вѣковъ	126
IX. Скульптура XVII и XVIII вѣковъ	130
X. Скульптура XIX вѣка	131

ТРЕТІЙ ОТДѢЛЪ.

Живопись.

Введеніе. Матеріалъ и его обработка	136
I. Живопись классической древности	145
1. Живопись грековъ	145
2. Живопись этрусковъ	148
3. Живопись у римлянъ	148
II. Живопись въ Средніе Вѣка	149
1. Древнехристіанская живопись	149
2. Живопись романскаго періода	153
3. Живопись готическаго періода	155
III. Живопись позднѣйшихъ времени	162
1. Итальянская живопись XV-го вѣка	162
2. Итальянская живопись XVI-го вѣка	169
а) Леокардо да Винчи и его школа	170
б) Микель-Анджело и флорентинцы	173
с) Рафаэль и его школа	177
d) Корреджо и его школа	182
e) Венеціанцы	184

	СТР.
3. Северная живопись XV и XVI вѣковъ	188
а) Нидерландскія школы	189
в) Нѣмецкія школы	193
Швабская школа	193
Франконская школа	196
Саксонская школа	199
4. Живопись XVII и XVIII вѣковъ	200
а) Итальянская живопись	201
б) Испанская живопись	203
с) Нидерландская живопись	204
д) Нѣмецкая живопись	210
е) Французская живопись	211
ф) Англійская живопись	212
5. Живопись XIX вѣка	213
Мюнхенская школа	215
Дюссельдорфская школа	218
Прочія нѣмецкія школы	219
Французская школа	221
Голландская школа	226
Бельгійская школа	229
Англійская школа	233

ЧЕТВЕРТЫЙ ОТДѢЛЪ.

Музыка.

Введеніе. Основныя начала музыки	235
I. Музыка въ древности	238
II. Музыка въ Средніе Вѣка	250
III. Музыка XVI, XVII и XVIII вѣковъ въ Нидерландахъ и Италіи	241
IV. Нѣмецкая музыка до 1750 г.	245
V. Нѣмецкая музыка классическаго періода	248
VI. Музыка XIX вѣка	256
VII. Музыка въ Россіи	284

1000-1001-1002-1003-1004

Списокъ иллюстрацій.

10

1. Топа на Цейлонѣ	5	24. Гробница брата Черветри	32
2. Храмъ-пещера на Элефантѣ	6	25. Фасадъ гробницы въ Капелла-лачо	—
3. Пагода въ Тирувалурѣ	7	26. Съ театра Марсела въ Римѣ	34
4. Видъ реставрированнаго египетскаго храма	9	27. Римско-коринтскій капитель	—
5. Фасадъ храма въ Эдфу	10	28. Римскій или коммодовъ-капитель	—
6. Египетскія колонны	11	29. Римскій карнизъ на архѣ Тита	35
7. Капитель египетской колонны	—	30. Разрѣзъ Пантеона	36
8. Капитель съ головой Гатеры въ Деидерахѣ	—	31. Триумфальныя ворота Константина	37
9. Орнаментъ изъ Кувейта	12	32. Малый театръ въ Помпей	38
10. Порталь въ Хорсбахѣ	13	33. Планъ древней базилики св. Петра въ Римѣ	41
11. Порталь въ Кувейтѣ	14	34. Внутренность храма св. Павла въ Римѣ	42
12. Фасадъ гробницъ Персидскихъ царей въ скалѣ	15	35. Храмъ св. Виталія въ Равеннѣ	44
13. Финицкая гробница въ Амрионѣ	17	36. Планъ собора св. Софїи въ Константинополѣ	—
14. Тяжелъ намятаемая гробница Мидаса	19	37. Планъ мечети Амру въ Каирѣ	46
15. Гробница въ скалѣ въ Мурѣ	—	38. Арабскій порталъ (скифическая арка) въ Иковіумѣ	47
16. Планъ храма Посейдона въ Пестумѣ (перинтеръ)	21	39. Сталактитовый сводъ въ Кубѣ близъ Палермо	—
17. Планъ храма Артемиды въ Эфесѣ (диинтеръ)	22	40. Павлионъ въ Альгамбрѣ близъ Гренады	48
18. Дорическій ордеръ. Съ храма Тезея въ Афинахъ	23	41. Планъ романской базилики с. Годарда въ Гильдесгеймѣ	50
19. Ионическій ордеръ. Съ храма Афины въ Пріенѣ	24	42. Кубическая капитель изъ собора въ Гурѣ	—
20. Коринтскій ордеръ. Съ памятника Лизикрата въ Афинахъ	26	43. Базисъ романской колонны	51
21. Видъ храма Тезея	27	44. Фронтъ романскаго храма съ перекви въ Винеръ-Неиштадтѣ	52
22. Галерея каріатидъ Эрехсейона	28	45. Порталь переходнаго стиля. Церковь св. Яка въ Венгрии	53
23. Памятникъ Лизикрата въ Афинахъ	29		

рис.	стр.	рис.	стр.
46.	Внутренность романской церкви со сводами. Соборъ въ Швейцаріи	51.	Мраморная статуя Августа въ Римѣ
47.	Западный фасадъ церкви св. Яка	52.	Съ рельефа Траяновой колонны
48.	Церковь св. Микелетти въ Луккѣ	53.	Саркофагъ Юлія Басса. Въ церкви св. Петра въ Римѣ
48.	Видный видъ церкви св. Стефана въ Каиѣ	54.	Диптихъ Оттона II въ Парижѣ
50.	Планъ готическаго собора въ Амьенѣ	55.	Авель, приносящій въ жертву агнца. Съ Вексельбургской каменды
51.	Столбы въ Кельнскомъ соборѣ	56.	Поклоненіе трехъ халдейскихъ царей. Съ каменды въ баптистеріи въ Цизѣ
52.	Разрѣзъ готическаго столба	57.	Христосъ. Въ Амьенскомъ соборѣ
53.	Внутренность готическаго собора въ Бове	58.	Фигуры добродетели и пороковъ въ Страсбургскомъ соборѣ
54.	Окно въ 8-ю Chapelle въ Нарривѣ	59.	Послаженіе прав. Елизаветы Богоматери. Андреа Пизано. Въ баптистеріи во Флоренціи
55.	Система контрфорсовъ въ Амьенскомъ соборѣ	60.	Рельефъ Лоренцо Гиберти. Въ баптистеріи во Флоренціи
56.	Порталь Кельнскаго собора	61.	Марія, молящаяся младенцу Христу. Луки делла Роббіа
57.	Церковь св. Екатерины въ Опсенгейхѣ	62.	Крещеніе Христа. Андреа Сансовино. Въ баптистеріи во Флоренціи
58.	Видный видъ готическаго собора въ Рейнѣ	63.	Моисей. Микель Анджело
59.	Фасадъ палаццо Строцци во Флоренціи	64.	Положеніе Христа во гробъ. Якопо Сансовино. На дверяхъ ризницы св. Марка
60.	Дворъ во дворѣ въ Урбинѣ	65.	Рельефъ Адама Крафта. Въ зданіи городскихъ вѣсовъ въ Парижѣ
61.	Дворецъ Венерандини-Калерани въ Венеціи	66.	Рана св. Зосима II Фишера
62.	Портъ Сандопапа въ Римѣ	67.	Копіи статуи великаго курфюрста. Штутгера
63.	Поперечный разрѣзъ собора св. Петра въ Римѣ	68.	Царь скалъ сѣвѣмъ живопись
64.	Фонарь въ замкѣ въ Торгану	69.	Прощаніе Ахилеса. Стѣнная картина изъ Помпей
65.	Ассирийскіе рельефы царя на диванной скамьѣ	70.	Стѣнное изображеніе изъ катакомбъ св. Каллиста
66.	Рельефъ изъ Персеполиса	71.	Мозаика изъ иривора въ соборѣ св. Софіи
67.	Фигура египетскаго писца въ Турѣ	72.	Евангелистъ Іоаннъ. Чимабуэ
68.	Египетскій рельефъ: Рамзесъ III между Тороузъ и Горусомъ	73.	Стѣнная картина въ Шарцѣ Рейндорфѣ
69.	Альбанскіе терракоты въ Микенахъ	74.	Алтарная икона въ Нюрнбергѣ
70.	Золотой кувшинъ изъ Микенъ	75.	Св. Уреула съ картины въ Кельнскомъ соборѣ
71.	Рельефъ на памятникѣ гарпій	76.	Съ картины (жюро въ Падубѣ
72.	Металлическая доска, во Мирону, въ Римѣ	77.	
73.	Метопъ съ Пароенона	78.	
74.	Фризъ съ Пароенона	79.	
75.	Голова Германа виллы Лудовизи	80.	
76.	Голова Ніобы		
77.	Статуя Софокла		
78.	Лакоонъ въ Ватиканѣ		
79.	Этрусскій рельефъ на гробницѣ		
80.	Аполлонъ Бельведерскій		

стр.	стр.	стр.	
107. Вѣщаніе Св. Цвѣт. Филоде	161	127. Рапары, смерти и дѣволъ. Дю- рера	197
108. Крещеніе Петра Мазуччо	165	128. Залтацкай лиць Страстои Господнихъ Дюрера	198
109. Іоаннъ прощается съ своими родителями. Съ картинами Фра Фед. Аспио въ соборѣ въ Прагѣ	165	129. Магдалина. Гьдо Рени	201
110. Захарія пишеть иже Іоаннъ. Съ картинами Гирванато	166	130. Св. Іоаннъ Муральо	205
111. Св. Іоаннъ посѣдѣть уиѣ- нцѣ Мантеви. В. Падуѣ	167	131. Воскрешеніе Лазаря Рубенса	205
112. Мелониа Перудатино	—	132. Дѣла Карла I. Ванъ-Дейка	207
113. Грунда иже «Гавиан Ветери» Линерго	171	133. Воскрешеніе Лазаря Гравора Ресторанта	208
114. Салавоъ при сотвореніи Свѣ- та. Микель Анджело	172	134. Житрова картина. Теширеа	210
115. Пророкъ Исай. Микель Ан- джело	174	135. Переселеніе Гунновъ В. Вудъбаха	217
116. Грунда роиства Христо Мн- ельн Анджело	175	136. Іеремія на развалинахъ Іеру- салима. Д. Виллеманд	220
117. Обрученіе Маріи Рафаэля	176	137. Житие Л. Роберта	223
118. «La belle jardiniere». Рафаэля Въ Луарѣ	179	138. Соборъ у Анниана Жерома	225
119. Наказаніе вел. вл. Елима. Съ ковромъ Рафаэля	180	139. Ауденіи у Ауринья Альма Тадема	228
120. Maddonia della Sedia Рафаэ- ля	181	140. Броскавскіе сиротки воиждѣ иоуланія павелли Домонту и Гору А. Галле	231
121. Maddonia della S. obella	183	141. Іосифъ Гаути	251
122. Петръ мученикъ. Тициана	187	142. Вилфридъ Амедои Менарть	253
123. Огнелъники. Съ алтаремъ со- складна въ Генѣ. Дюберта ванъ-Дейка	191	143. Людвигъ Бетховень	255
124. Образъ на рѣкѣ для мощи св. Урсулы. Меминга	192	144. Фр. Шубертъ	262
125. Христъ съ на престоу. По гра- верѣ Мартина Шена	194	145. Карлъ Марія фонъ Велеръ	265
126. Магоина оуризма при Мене- ра. по Голубину. Въ Дрез- денѣ	195	146. Дѣлакомъ Меллеръ	267
		147. Фредрихъ Шпенъ	271
		148. Феликъ Мендельсонъ - Бар- тольди	273
		149. Робертъ Шуманъ	277
		150. Рахардъ Вагнеръ	279
		151. Францъ Листъ	281
		152. М. П. Глинка	293
		153. А. Г. Рубинштейнъ	296
		154. М. А. Балакиревъ	298
		155. Н. А. Римскій-Корсаковъ	299
		156. М. П. Мусоргскій	301

www.duck.com

Указатель технических терминовъ.

	стр.		стр.		стр.
Абака	24,25	Воздушная перспек-		Дополнительная цвѣ-	
Абрисъ	86	тива	187	та	137
Абсидъ	34,41	Возрожденіе	68	Жемчужный шнуръ	25
Аканеа	25	Вокальная музыка	236	Идолъ	28
Акварель	189	Волюта	25	Застренная арка	46
Акватинта	143	Восходящая арка	61	Зерно	82
Аккордъ	235	Вспомогательная мо-		Знаменное, см. Пѣніе	
Акротеріи	22	дель	81	Зоофоръ	25
Алтарь	41	Вытравленіе	143	Зубцы	25
Альбертотипія	144	Галерея	45	Инструментальная	
Al fresco	140	Гармонія	235	музыка	236
Al secco	141	Гейсонъ	22,23,25	Ионійскій стиль	21,22,24
Амвонъ	42	Гелиографія	144,234	Сaborium, см. балда-	
Амфипротиль	21	Геммы	85	линъ	
Ансамбль	86,140	Гипеоральный	21	Калиматіи	22
Анты	21	Глиняныя постройки	2	Камен	85
Аретинскіе слогы	240	Гольцшнитъ, см. Кси-		Campanile	56
Арія	237	лографія		Каннелюры	21,23
Арка	4,41,46,59,61	Горельефъ	86	Капелли	23
Архитравъ	20,22,23,25,41	Готическій стиль	58	Капитель	10,21,24,25
Аттичскій стиль	25	Графическія искус-		Кариатиды	80
Atrium	41	ства	142	Каркасъ	81
Базиллика	36,41,42	Грифъ	51	Carnation см. Тѣльность	
Базисъ	21,24,51	Группа	85	Карнизъ	17,22,23,25
Балдахинъ	48	Гуашь живопись	189	Картонъ	138
Балка каменная и де-		Дакеротипія	234	Кассеты	22
ревянная	4	Дагопъ	5	Катакомбы	40
Баллюстрада	45	Dachreiter	67	Кваедра, см. амвонъ	
Баннистерій	43	Домешвенное, см. Пѣ-		Квартетъ	250
Барельефъ	86	нижъ		Киблахъ	45
Барокко (стиль)	75	Динамика	236	Клинообразно обте-	
Бревенчатое строеніе	2	Диптеръ	21	санные камни	4
Византийск. стиль	48, 49, 56,110,152	Диптиль	110		
Wimberg	61	Дорійскій стиль	21,22		

	СТР.
Клоазонне.....	142
Колонны .. 4,10,11,21,43	
Колорить	187
Композитъ-капитель 35,40	
Композиція.....	138
Консоли	35
Контрапунктъ .. 241,248	
Контрастъ	235
Контрфорсы	61
Контуръ	86
Concha, см. абсида.	
Койлонагляфы	90
Корабль см. Нефь.	
Коринскій стиль 25,26,69	
Корововой сводъ ...	83
Краски à tempera... 140	
Крестовый сводъ .. 34,50	
Круппа	49
Круглая арка	46
Кувинграфія 195,143,234	
Кубическая капитель 51	
Куполь	17,34
Курь	18
Ладь	239
Лекторіумъ, см. трибуна.	
Линейная перспектива	136
Листья по угламъ ..	61
Литографія.....	144,134
Лѣпка	81
Мавзолей	31
Маневаль	139
Машетъ см. Раковина.	
Масляными красками живопись	140
Методъ	234
Месса	242
Метопъ	23
Михрабъ	45
Минареть	45
Миниатюра	139
Моделировка	137
Модельцы	2,5
Мозаика	41,141
Монументъ	2,4
Монументальная постройка	4,20
Модель	245
Mutuli	23
Nature morte	196
Невны	239

	СТР.
Нефь.....	41,59
Ниша	49
Обелискъ	8
Овы	25
Опера	237,243
Описоодомъ	21
Опорная арка	61
Ораторія	237,243
Оркестръ	238
Орнаменты	8
Отливкоъ гипсовый (гипсовая модель). 82	
Отливки	84
Офортъ	234
Пагоды	7
Пастель	198
Патина	83
Перегородки	61
Переходный стиль ..	53
Периптеръ	21
Перспектива.....	136
Пещерная сооруже- вія	6
Пизанская	8
Пилластра	34,75
Пилла	55
Плинтъ	24
Плиты	1
Плюмбаже (см. шанце) цѣфта	1,7
Подушка	23,25
Помѣла	285
Полихромія	83,86
Полигонъ	1
Политическій	143
Полуколонны	39,60
Полукуполы	84,45
Поперечный корабль 41	
Португалъ	18,53
Портикъ	20
Портикъ	21
Притворъ	18,41
Рогово см. Притворъ	
Простиль	21
Псевдоинтеръ	21
Псевдоинтеръ	21
Пунтирование	82
Пунктирная гравюра 143	
Пѣше дѣмствено 2,5,	
Пѣше	286
» знамен е ..	285
» столпове ..	285

	СТР.
Раковина	84
Рама пунктирная... 82	
Растушка, см. Эстонъ.	
Renaissance, см. Возрожденіе.	
Рефлексъ	182
Речитативъ	237
Ринскій карнизъ (см. композ.-капитель).	
Ритмъ	2,5
Ритуалъ	2,9
Риза	52
Решетка	2,15
Рокко	77,78
Романскій стиль....	49
Ротонда	43
Русскія постройки ..	3
Рустика	2,72
Саркофагъ	8,20
Свѣтъ	1,33
Сѣдло	144
Сѣтчатый	137,182
Сегментъ	2
Семіографія	285
Семіографія линейная 287	
Сина, см. Жолобъ.	
Симфонія	250
Скленъ	17,18
Словникъ	23
Службеныя колонны. 59	
Сталактитовый сводъ 46	
Станцы	178,179
Статуя	85
Стереометрія	141
Стереоскопія	284
Столбы	50,61
Столповое, см. Пѣше.	
Тактъ	236
Темпера краски 140	
Терракота.....	2
Тимпанъ	23,62,115
Тифонъ	12
Тимпаническій	143
Тонъ	137
Тоннелесъ	235
Тона	5
Транцевать, см. поперечный корабль.	
Трибуна	50
Триглифы.....	23
Трифориъ	61
Триумфальная арка 39,40,41	
Трибуна, см. Курь.	

	стр.		стр.		стр.
Тблъность	137	Фуга	229	Черная форма	82
Ueberhangruss	142	Фундаментъ	23	Черепицы	2
Фасадъ	18,33	Фустъ	21	Швейцарскія по- ройки	3
Фальшивая построй- ка	2,78	Хораль	245	Шпиль	61
Фален	61	Хоръ	49	Штѣйштихъ	144
Фиделла (или см. Фау- верковина).		Хоръ (въ музыкѣ) ..	238	Ядро	84
Фонъ	140	Музыкальные произ- веденія	83	Эмальрованное	142
Формовальная		Хромоавтографія ...	144	Энкаустика	141
сортъ	84	Сella	12,17,21	Энгель	22
Формонъ	84	Циклопическія по- ройки	1	Эскизъ	81,138
Фотографія	14,234	Цоколь	17	Эстожъ	149
Фресковая живопись	141	Чеканка	84	Этюдъ	13
Фризъ	22,23,25	Черная гравюра ...	143	Фигуръ	23,25
Фризъ изъ ряда арокъ	51				
Фронтонъ	20,22,23				

www.duolingo.com

Указатель именъ художниковъ и композиторовъ.

	стр.		стр.		стр.
Абрамичевъ	304	Аванасьева	302	Берлиозъ	269
Абтъ	276	Авинодоръ	101	Бертини	75, 130
Аванцо, Джакомо . . .	162			Бертини	277
Агасий	104	Бакгейзенъ	213	Бетховенъ	254, 262
Агеладъ	93	Балакиревъ	297	Варъ	224
Агесандръ	101	Валь	233	Вистонъ	227
Агнесенсъ	230	Барбарелли, см. Джор-		Вюль	233
Адамъ, А.	216	джоне.		Блазъ	283
Адамъ, Ф.	216	Баронци (Виньола) . . .	61, 75	Бларамбергъ	302
Аллебе	227	Барри	80	Блесеръ	133
Алесси Галеаццо . . .	75	Бартоломео	121	Блессъ	227
Аллегри	243	Бартоломе, Фра	175	Боальдье	259
Аллеманъ, л'	221	Бассано, см. Понте.		Бодри	226
Алуино (Либераторе) . .	169	Батри	283	Босто	272
Альберти	72	Вахъ, Фридеманъ . . .	247	Башеръ, Роза	224
Альбони	261	Вахъ, Юл. Себ.	246, 248	Бордоне	187
Алкамонъ	96	Вахъ, Иог. Христ. . . .	246	Бордони	244
Альтъ, Р.	139	Вахъ, Иог. Христоф. . .	246	Бордониъ	300
Алябьевъ А.	291	Вахъ, Эман.	247, 249	Борромини	76
Амбросъ	283	Вацци см. Соддома.		Боррь	233
Амвросій	289	Ваццини	274	Бортинискій	288
Америго, см. Караве-		Ваянъ	240	Босто	272
джо.		Вегасъ, Карлъ	219	Босбоиъ	227
Ангели	219	Вегасъ, Рейнгольдъ . .	193	Боттичелли	164
Анджелино, Фра (проз.		Вейеръ	276	Брайтъ	216
Фьезольскій).	162, 165	Векеръ	218, 221	Вламанде	73
Анеллесъ	146	Веклинъ	226	Бражъ	280
Анолаторъ	39, 146	Беллини, Ванц.	261, 272	Браскасса	224
Анолони	101, 104	Беллини, Джентиле. . .	168	Бретонъ	226
Арайя	288	Беллини, Джов.	166, 184	Бретиа, см. Моретто.	
Аренскій	302	Белотто, см. Каналетто.		Брзе, ванъ	229
Ариольдъ Ю.	294	Бендеманъ	218, 221	Броски (Фаринелли). .	244
Аретино, Синцелло . . .	161	Бенуа II.	283	Броунъ	233
Арто	283	Березовскій	288	Брозъ	282
Ауръ	303	Верю	283	Брунеллески	68, 71
Ахенбахъ	219			Врюгеманъ	118

	СТР.		СТР.		СТР.
Брюгелъ	209,230	Габриели	244	Гольштейнъ, В.	303
Буланже	232	Гаминъ, Л.	216	Гольциусъ	143
Бюрбуръ	283	Гадди, Анжело	161	Гомиліусъ	249
Вагнеръ, Рихардъ	278	Гадди, Таддео.	161	Гохъ, Питеръ де	210
Вальдмюллеръ	219	Газонкаверъ	219	Гоццолі	164
Ванперсъ	229	Гайднъ	248,250	Граувъ	249
Вазари	75	Галеви	270	Граффъ	211
Вальдоръ	227	Галкинъ	303	Гретри	257
Васильевъ	303	Галле	229	Григорій Великій	239
Вахъ	218	Галлеръ	304	Гризаръ	282
Веберъ	263,264	Гарція	261	Гриси	261
Веделъ	288	Гальсъ, Фр.	207	Гра	222
Вейденъ, Рожеръ, ванъ- деъ	191	Галуни	287	Гросманъ	302
Вейсенбрухъ	227	Ганзенъ	282	Гуде	219,221
Веккіо, см. Паллиа.		Ганзенъ, Теофілъ	82	Гукбальдъ	240
Веласкесъ де Сильва.	203	Гассе	244,250	Гульманъ	276
Вельде, ванъ-де	213	Гаурманъ	219	Гуммель	261
Вепявскій Г.	303	Гавдо изъ Аренцо	240	Гуно	270
Верве	232	Говартъ	252	Гуффенъ	233
Верверъ	227	Гогпелъ	184	Гюотеръ, Карлъ	219
Вергавгеръ	229	Гейлаумъ, ванъ	213	Губнеръ, Юлій	221
Верди	272	Гейллейшъ	216	Губшъ	79
Вердбиловичъ	303	Генле	242	Гудецъ, Іоганнъ	65
Верлатъ	232	Гельветъ	207	Гватенъ	277
Верне, Орасъ	222	Генделъ	217		
Вернеръ, А.	219	Генеля	189,216,221	Давидъ	133,222,229
Веронезе	187	Германсъ	232	Давидовъ	291
Верстовскій А.	291	Германъ	250	Давидовъ К.	303
Верфъ	210	Геррманъ	229	Динкеръ	132
Верроккіо	121	Гертъ, рн.	79	Диксъ	233
Вехтеръ	213	Гервъ	201	Диргомнжскій	293
Велландъ, м. Гидландъ.		Гессъ, Генр.	245,246	Дитру	230
Вижъ, Клара	249	Гессъ, Петръ	216	Дейкъ, ванъ	206
Велленсъ	230	Гиберти	120	Девинъ	230
Виллоа	302	Гибсонъ	135	Делакруа	222
Вильгельмъ, мастеръ	168	Гильдебрандъ, Теод.	218	Деларошъ	222
Винантъ	232	Гильдебрандъ, Эд.	219	Делоръ	76
Винне	232	Гиллеръ, І. Г.	250	Деннеръ	211
Винтергальтеръ	217	Гиллеръ, Ферд.	276	Дендъ	226
Винчи, Ліон. да.	122,140 141,170	Гиндъ	203	Денфреръ	216
Випьоза (Барроци).	75	Гирландайо	141,164	Дехтеровъ	288
Виртцъ	229	Гитторфъ	80	Джорджоне	186
Волковъ Д.	289	Гиндъ	79	Джотто	118,158
Вельгемуть	196	Глазуновъ	300	Джовіо, Амброджо да	162
Вольфъ	133	Гликювъ	104	Дикманъ	230
Воробьева	292	Глинка М. И.	292	Диксонъ	277
Вотеръ	230,232	Глакъ	218,249,257	Дитонъ	104
Вотъе	215	Гнаутъ	80	Добинъ	224
Воуверманнъ	212	Гоббена	212,232	Доксенъ	249
Вътанъ	233	Гогартъ	212,233	Долети	202
		Годжесъ	226	Доменикино	202
		Гольбейнъ, Г. стар- шій	138,144,194	Донателло	120
		Гольбейнъ, Г. млад- шій	191	Донгаузеръ	221
				Доннеръ	131
				Донценти	261,272

	стр.
Доондрифъ	184
Днеръ	180
Дофе	224
Доу	210
Драке	133
Дривитъ	302
Дуринде	244
Дучо	153
Дилеманъ	287
Дюбанъ	80
Дювенъ	283
Дюпре	224
Дюреръ 138, 143, 144, 195, 197	
Дуро	184
Дюсть	302
Дюфай	241
Еешова А.	303
Жане, см. Клуэ.	
Жерико	222
Жеромъ	226
Засдрартъ	241
Зенфельдери	114
Зенсонъ	146
Зеллеръ	70
Земперъ	80
Зиверитъ	133
Зонъ	215
Зонгаъ	278
Зундери, м. Крапахъ.	
Ивановъ М.	100
Ирабъ	226
Илтинъ	20
Ильоттовъ-Ивановъ	302
Иерданъ	218
Иеане	283
Иелавъ	241
Кабановъ	246
Кабель К.	290
Козали	278
Кайперъ	227
Каламани	233
Каламисъ	94
Каламъ	226
Каликратъ	29
Калло	211
Каллоу	94
Кальбреншеръ	261

	стр.
Кальери, см. Веронезе.	
Канале	213
Канатотто	213
Каналь	93
Канова	131, 131
Караваджо (Микель- Анджело Амеггини)	262
Караччи, Амибаль	292
Караччи, Лодов.	141, 202
Карпаччо	168
Карстоуъ	243
Касавани	261
Касальбонъ	245
Касарини	241
Каффарели	244
Катинъ	289, 241
Кашперовъ	302
Кавриал, Тамакони дотъ дпр. Фанте	119
Коблеръ, де	229, 233
Кодери Хр.	218
Кодери	277
Керуони	238
Кесени	195
Кестеринъ, ванъ	227
Кизъ	282
Кирхнеръ	282
Кисъ	133
Кидлеръ	219
Китенъ	232
Клементи	261
Кашце	79
Клемевъ	104
Климоу	303
Клуэ (Аме)	290
Клоуспаръ	233
Кнауъ	219
Кнолеръ	241
Колетанъ	291
Колетанъ	303
Коллеръ	226
Колье	240
Конеллино, да	168
Корелли	244
Корелли	287
Корнепуъ, 138, 213, 214, 222	
Коро	224
Корретте	137, 182
Корсви	303
Кохъ	243
Ковингеръ	227
Кочевъ	282
Кругикова	308
Краммеръ	261, 276

	стр.
Крапахъ Зундери	139, 230
Красбекъ	230
Краффтъ, Адамъ	128
Краффтъ, Петръ	219
Крейцеръ	266
Крюгеръ	219
Крузонъ, Б.	227
Крузонъ, И.	227
Кукитъ	227
Кулау	277
Куламъ	227
Купецъ	303
Кунтманъ	134
Курбо	218
Курцауеръ	216
Курцонъ	244
Кюнц	297
Кундъ	250
Кюлеръ	302
Л'Аллеманъ	221
Лаблашъ	261
Ланге	230
Лавровская, Е.	308
Лалло	270
Ландееръ	234
Лассо, Орл.	241
Ладзари, Д. (Бра- манте)	78
Ларонъ	304
Ларонъ	211
Ленъ	219
Лей	230, 233
Лейнел	79
Лейде	218
Леонардо, Лео	244
Лорисуъ, ванъ	233
Леско	76
Леснигъ	133, 218, 221
Леснеръ	211
Либераторе, Ник. ди (Алуино)	169
Лизиниъ	97
Липдъ	278
Липпи, Филиппино	164
Липпи, Франчесино	164
Лиръ	246
Листъ	280
Липпимьеръ	221
Линини	302
Лондигъ	304
Лоранъ	242
Лорцини	267
Лохеръ (Стефанъ)	158
Луини	171

	стр.
Лысенко	303
Львовъ, А.	288, 294
Любекъ	282
Людвиъ	221
Люлли	256
Литеръ	245
Лядовъ	300
Магнусъ	219
Мадоу	230
Мазаччо	141, 164, 188
Малюдино	164
Макартъ	216
Максъ	216
Мали	216
Мантешя	165, 188
Марю	261
Маркантий (Рай- монди)	143
Мартино, Сим. ди ...	160
Маршиеръ	263, 266
Масио	270
Матейко	219
Матинскій	289
Мегюль	258
Мезиенъ	287
Мейерберъ	268
Мейергейтъ, Павелъ .	219
Мейергейтъ, Эдуардъ	219
Мейссонье	224
Мейсъ	227
Мельгуновъ	304
Мельниковъ	303
Мемлингъ, Гансъ .	192
Меями, см. Мартино .	
Менсъ	211
Мендельсонъ	274
Мениръ	283
Менцель ...	139, 219, 234
Меншиковъ	303
Меринъ	211
Мессина, Ант. да	140, 166
Мессисъ	193
Метеу	210
Микель Анжело Буо- нарротти .	74, 123, 140, 141, 173
Милле	226
Мирисъ, ванъ	210
Миронъ	93, 94
Мюрисъ	230
Мюзикль	30
Миссиви	259
Моргенштеръ	216
Моретто да Бреша .	186

	стр.
Мошелесъ	261
Мопартъ ...	149, 252, 262
Мункичи	219
Мурильо	204
Муръ, ванъ	232
Мусоргскій	300
Муръ	210
Мюке	218
Мюнкъ	283
Навезъ	229
Направникъ	302
Нануманъ	241, 250
Негеръ	216, 221
Нееръ, ванъ деръ ...	230
Нейрейтеръ	79
Невиль	226
Нерингъ	78
Нестеръ	210
Николаи	282
Носовъ, Н.	285
Нюйине	227
Оберъ	260
Овербекъ ...	213, 214, 222
Оксенгойтъ	241
Ольмюльтеръ	79
Опатъ	94
Опеловъ	270
Ортанья	119, 160
Остаде	209
Павловская	303
Паманини	272
Палестрина	242
Палладіо, Андреа ...	76
Пальма Веккьо	186
Пальчиковъ, Н.	304
Паннемакеръ	233
Парразій	146
Пассини	139, 219
Паскевичъ	289
Паста	261
Пазвелло	260
Палръ	259
Пелникъ	229
Пери, Дж.	243, 246
Перуджино	138, 169
Перуцци	73, 75
Петровъ, О.	303
Пертунджи, см. Па- лестрина .	
Пилоти	216
Пинеманни	226
Плитуриккьо	169

	стр.
Пизано, Андреа	119
Пизано, Джованни ..	118
Пизано, Николо	114
Пиччиня	257
Пиоагоръ	94
Полигнотъ	145
Полидоръ	101
Поликлетъ	98, 96
Повте, да	188
Порденоне	186
Порпора	244
Порталсъ	230, 232
Поттеръ	213, 234
Потуловъ	288
Прадье	134
Пракситель	98
Преллеръ, Фр.	221
Пре, де	241
Прокуншиъ	304
Продуловъ	303
Протосенъ	147
Протъ	234
Праншиниковъ	303
Руссинъ	211
Рэония	96
Раабъ	143
Разбъ, В.	303
Разумовскій	288, 303
Раймонди, см. Маркан- тонию .	
Раль	219
Рамбергъ, А. фонъ ..	216
Рамо,	256
Рамо, Ж.	257
Раухъ, Хр.	133
Рафръ	276
Рафаль ..	73, 75, 123, 138, 139, 141, 175, 177
Регемортеръ	230
Рейнеке	276
Рейнольдъ	212, 233
Рейдаль	212
Рейсигеръ	266
Рейхардъ	263
Рейнъ	213
Рейбрандтъ, ванъ Рейнъ ...	137, 143, 207
Рейнефельдъ	227
Рени, Гвидо	141, 202
Реньо	226
Ретель	221
Рейцъ	221
Рибера (прозв. Спильо- летто)	202

	СТР.		СТР.		СТР.
Ригини	269	Скарлатти, Дом.....	244	Уильки	234
Риль, фонъ	65	Скопась	31,98	Уингеръ	143
Римскій-Корсаковъ .	299	Скоттъ	80	Уэстъ	212
Ринуччини	246	Слагенейеръ	229	Фаминцмъ	302, 303
Ритшель	183	Слюйтеръ	227	Фаринелли см. Вроски	227
Рифшталь	219, 221	Соддома (Вацци) ...	172	Фейтъ Филиппъ .	213, 214
Рихтеръ, Густ.....	219	Сокальскій	802	Фергюльстъ	282
Рихтеръ, Людв.	221, 234	Соларіо	169, 172	Феракорнъ	194
Роббіа, дедла	120	Соловьевъ, П.	302	Феррари	172
Робертъ	224	Синьолетто, см. Ро-		Ферстель	80
Робусти (прозв. Тин-		бера	—	Фетисъ	288
торетто)	187	Спонтинъ	259	Фигнеръ	303
Роговъ, Савва	285	Спрингеръ	227	Фидій	2, 30, 95
Роза, Сальваторъ	202, 212	Стевенсъ, Альфр. ...	230	Филандоръ	259
Роза ди Тиволи	213	Стевенсъ, Иос.	232	Финиггерра	143
Розенфельдеръ	221	Степанова	292	Фитингофъ-Шель .	302
Роклузенъ	227	Стефанъ, мастеръ ...	158	Фишеръ, А.	183
Ролле	249	Стеффекъ	221	Фишеръ Петръ	129
Романо, Джулио	182	Стради	244	Фламенгъ	148
Росъ	213	Стриванъ,	226	Фландреъ	222
Россини	260	Стретенъ-ванъ-деръ.	283	Флери	221
Ротманъ	215	Струйскій	291	Флиновъ	209
Рубенсъ .. 78, 137, 140, 204		Схотель	226	Флатовъ	267
Рубинштейнъ, А. Г. .	295, 303	Сирова, В.	302	Флатовъ	216
Рубинштейнъ, Н. Г. .	303	Сирвъ	294	Фодеръ	292
Рутендасъ	211	—	—	Фолькеръ	240
Руссо, Ж. Ж.	257	Таврискъ	101	Фольцъ, Ф.	216
Руссо, Т.	224	Тадма, Альма	227	Франкъ, М. С.	142
Рутиге	221	Тауретъ	227	Франкъ	288
Рудъ	134	Татти (прозв. Сансо-		Франма	169
Самойловъ	292	вино)	74, 126	Францъ	276
Сандулова	291	Таубертъ	276	Фробиеръ	246
Сансонино, Андреа		Тедеско	276	Фуае	200
(Бонтуцци)	122	Тенерани	135	Функъ	221
Сансонино, Давидъ .	126	Тигривъ	209	Фурманъ	232
Сансъ, Г. до	67	Тонъ-Кате	227	Физологем Анжелико.	
Сансъ, Семъ	270	Тероуртъ	209, 250	Фюринъ	214
Сантти, Р. см. Рафаэль		Тернеръ	233, 234	Хан-Ташкинъ	291
Сантисъ	302	Тителманъ	219	Харисъ	100
Сани-пинковъ	303	Титкъ	133	Хирамъ	18
Саниенца	291	Тимановъ	303	Холь	282
Сарти	287, 290	Тинторетто, см. Ро-		Цабель	303
Сарто, Андреа дель	131, 175	бусти	186	Центоломъ	193
Сафоновъ	303	Титовъ	289	Циньольдъ	263
Свертеъ	233	Тиннавъ	157, 184	Циньольдъ	79
Сембати	274	Тильманъ	211	Цолпичъ	287
Семцова	291	Толетъ, О.	294	Цумбувъ	134
Серве	283	Томпль	283	Чайковскіи, Н.	300
Сивори	274	Торвальдсенъ ...	132, 135	Челдини	85, 126
Синьорелли	141, 166	Толитти	153	Черпи	261, 277
Сираини	129	Тригъ, ванъ	227	Черникова	292
Скарръ	36	Тронъ	224		
Скарлатти, А.	244	Турлаиновъ	288		

	СТР.		СТР.		СТР.
Чима да Конельяно	168	Шюоръ	141, 214, 215, 221	Шуманъ, Р.	275
Чимаоу	153		222, 234	Шуманъ, Клара	275
Чимароза	260	Шонгауеръ	147, 193	Шютцъ	215
Чюне, ди (Оркаши).	119	Шофъ	219		
		Шотландскіи	303	Эвердингенъ, ванъ	212
Шадовъ, В.	213, 218, 222	Шопенъ	276	Эгле	80
Шадовъ, Г. Г.	132	Шивандеръ	276	Энзендоръ	79
Шайсуровъ	285	Штеръ	63	Эйкенъ, ванъ	233
Швацлеръ	134	Штаеръ	219	Эйкъ, Губертъ ванъ 140, 166, 188, 189	
Швацъ	139, 216	Штульманъ	216	Эйкъ, Юганъ ванъ	190
Шефферъ	274	Шредеръ-Фарманъ	277	Эйкъ, Маргарита ванъ 190	
Шенфрутъ	246	Шредеръ	219, 221	Эккардъ	245
Шердлопскіи	133	Штейнбахъ фонъ	65	Экгоуъ, ванъ	200
Шакъ	213	Штейнбрюкъ	218	Эльсгеймеръ	210
Швабичъ	134	Шейдманъ	135	Эльманъ	279
Швабель	278, 132	Шейте	214, 221	Эстонъ	276
Ширмеръ	219, 221	Шейтеръ	79	Этленъ	210
Шихъ	216	Шейтце	218		
Шинеръ	593	Шейтцманъ	278	Ювалъ	238
Шингеръ	78, 141	Шейтц, Фелъ	129		
Шинтъ	227	Шейтцъ	79	Юлиандеръ	85
Шинтъ, Фр.	80	Шейтцлеръ	226		
Шинтъ, Аг	277	Шубертъ	253	Юлисъ	269
Шинтъ, Як	277	Шульгофъ	276		

ПЕРВЫЙ ОТДѢЛЪ.

Архитектура.

ВВЕДЕНІЕ.

Матеріаль и способы его обработки.

Матеріаль и способы его обработки имѣютъ значительное вліяніе на планъ и вѣшнюю отдѣлку построекъ. Матеріаломъ служатъ:

1) Камни въ необдѣланномъ видѣ, преимущественно: песчаникъ и известнякъ, а также мраморъ и гранитъ. Вначалѣ этому матеріалу не придается ни определенной формы, ни художественной отдѣлки. Его пагромождаютъ въ груды и такимъ образомъ возводятъ могильные курганы и другіе памятники, состоящіе изъ необдѣланныхъ камней, какъ то было у индѣйцевъ, у древнѣйшихъ народовъ Малой Азіи, грековъ, италицевъ, германцевъ и кельтовъ. Но для возведенія стѣнъ употреблялись сперва камни различной формы, въ томъ видѣ, какъ они вышли изъ каменоломень (плиты). Пустоты между камнями неправильной формы, четырехугольной или многоугольной (полигонной), заполнялись болѣе мелкими кусками. Такія постройки, съ древнихъ временъ встрѣчавшіяся въ Малой Азіи, Греціи, Италии, называются циклопическими. О болѣе степеніи развитія свидѣтельствуетъ употребленіе каменныхъ, правильно обтесанныхъ плитъ, какъ это встрѣчается уже у египтянъ. Наивысшая степеніи развитія древнихъ сооруженій изъ плитъ видна у грековъ, употреблявшихъ бѣлыи мраморъ для своихъ красивѣйшихъ построекъ. Камни клались одинъ на другой безъ всякаго цемента и держались съ помощью деревянныхъ или желѣзныхъ крюковъ и скобокъ. Тамъ, гдѣ употре-

блялся болѣе мелкій камень, известнякъ или песчаникъ, поверхность его облицовывалась тонкой штукатуркой, на которой выводился красками какой нибудь орнаментъ. Къ числу построекъ изъ этого камня принадлежатъ зданія съ колоннами, причемъ колонна складывается изъ отдѣльныхъ горизонтальныхъ кусковъ, или выѣкается изъ цѣльной глыбы (монопольтъ). Иногда въ зданіяхъ изъ плить, съ цѣлью придать имъ болѣе прочности, поверхность камней оставляется необдѣланной. Такія сооруженія называются рустичными (сельскій способъ постройки). Они попадаются иногда между постройками римскими и въ эпоху Возрожденія.

2) Кирпичныя постройки съ отдаленнѣйшихъ временъ встрѣчаются на ряду съ сооружениями изъ плить. Это показываютъ и египетскія пирамиды, и дворцы Вавилона и Ассиріи. Въ этихъ странахъ кирпичи формовались изъ глины, тщательно изготовленной, и затѣмъ сушились на солнцѣ, или обжигались въ огнѣ. Отдѣльные кирпичи скрѣплялись слоями замазки. Высыхая и твердѣя, замазка превращалась, вмѣстѣ съ камнями, въ твердую массу. Для облицовки подобныхъ стѣнъ выбирались камни, тщательно приготовленные (черепица), которые иногда (какъ въ постройкахъ странъ, орошаемыхъ Евфратомъ), получали видъ ковра изъ клѣтокъ, глазурированныхъ въ различные цвѣта. Римляне украшали подобныя зданія плитами изъ дорогого мрамора. Въ болѣе позднія времена постройки стали облицовываться штукатуркой или замазкой, на которой затѣмъ рисовался или высекался (sgraffito) какой-нибудь орнаментъ; нерѣдко орнаментъ бываетъ имитацией плить, что, конечно, менѣе цѣлесообразно. Въ Средніе Вѣка и въ эпоху Возрожденія необдѣланный кирпичъ (безъ штукатурки) украшался богатыми орнаментами изъ обожженной глины (терракотты). Этотъ способъ, съ успѣхомъ примененный въ послѣднее время Шинкелемъ при постройкѣ Берлинской Академіи, нерѣдко встрѣчается въ Сѣверной Германіи.

3) Дерево. Уже въ древности употребляли дерево для построекъ; всего чаще огромныя балки клались одна на другую горизонтально и по угламъ скрѣплялись весьма искусно (бревенчатое строеніе). Въ Средне Вѣка встрѣчается архитектура деревянная; дѣлался переносъ въ видѣ стропиль, а отверстія между ними заполнялись камнями, глиной или кирпичемъ (постройки фахверковыя, глиняныя). Этажи въ такихъ постройкахъ выступали одинъ надъ другимъ; концы бревенъ, балки и стропила нерѣдко покрывались затѣливыми украшеніями, что можно еще видѣть въ нѣкоторыхъ, сохранившихся до нашихъ дней, постройкахъ той

эпохи, главнымъ образомъ въ Германіи, по берегамъ Рейна, въ Швабіи, на Гарцѣ и въ Тюрингіи.

Деревянные русскія постройки суть простыя бревенчатыя зданія, состоящія изъ древесныхъ стволовъ, положенныхъ одинъ на другой. Напротивъ, швейцарскія постройки — разнообразѣе; онѣ — отчасти бревенчатыя, отчасти глиняныя. Деревянное строеніе, послѣднее отпечатокъ художественности, существовало уже въ первый періодъ Среднихъ Вѣковъ въ нѣкоторыхъ мѣстностяхъ Норвегіи. Нѣсколько церквей въ такомъ родѣ существуетъ до сихъ поръ, наприм. въ Тиндѣ, Урнесѣ, Боргундѣ, Реттердалѣ и пр. Особенно красивы деревянныя постройки, представляющія много легкости, въ Китаѣ и Японіи.

4) Желѣзо, съ незапамятныхъ временъ примѣнявшееся въ деревянныхъ и каменныхъ постройкахъ, употреблялось въ видѣ скобокъ и крюковъ; но въ наше время его употребляютъ не только какъ дополнительный матеріалъ на подпорки и стропила, но и какъ самостоятельныя, а также въ большихъ зданіяхъ для крышъ, главнымъ образомъ вмѣстѣ со стекломъ. Такъ, оно употребляется при постройкѣ вокзаловъ и сараевъ на желѣзныхъ дорогахъ, мостовъ, крытыхъ рынковъ и обширныхъ зданій для выставокъ (въ Сиденгемѣ, Лондонѣ, Парижѣ, Мюнхенѣ и Вѣнѣ).

Зодчеству принадлежитъ мѣсто въ области изящныхъ искусствъ только въ тѣхъ случаяхъ, когда оно соединяетъ съ пользою и цѣлесообразностью изящество и красоту. Зданіе, долженствующее удовлетворять только требованіямъ необходимости, не можетъ принадлежать къ области искусства. Только тогда, когда имѣется въ виду не одна необходимость, постройка принимаетъ отпечатокъ художественный, какъ это и было впервые съ храмами и монументами. Но и частный домъ также можетъ быть причисленъ къ ряду художественныхъ сооружений при красивомъ расчлененіи его плана и распредѣленіи его формъ, что достигается соблюденіемъ правилъ симметріи, или свободной живописной группировкой его частей.

Свой особенный характеръ получаетъ постройка, какъ скоро въ ея формѣ и пропорціяхъ видна цѣль ея назначенія. Художественное впечатлѣніе, ею производимое, усиливается отъ украшеній (орнаментовъ).

Такимъ образомъ архитекторъ становится художникомъ, какъ скоро онъ умѣетъ своей работою произвести эстетическое впечатлѣніе, какъ скоро онъ распланировалъ ее сообразно съ эстетической идеей.

Форма и стиль постройки обуславливаются способом устройства крыши, что, въ свою очередь, зависитъ отъ избраннаго матеріала. Если въ скалѣ высѣчена пещера, какъ у индѣйцевъ, египтянъ, этрусковъ и другихъ народовъ древности, то такая постройка есть монолитная. Эти пещеры, когда въ томъ представлялась надобность для полученія болѣе обширнаго помѣщенія, подпирались внутри столбами. Кромѣ того, строились зданія на открытомъ воздухѣ. Тутъ самый простой способъ состоялъ въ дѣленіи пространства колоннами (или столбами), сооруженными или изъ камней, правильно отесанныхъ, или изъ цѣльныхъ глыбъ (монолитовъ). Надъ ними помѣщались каменные балки, и такимъ образомъ постройка получала покрытие. Этотъ способъ былъ въ употребленіи у египтянъ и грековъ. Деревянная балка замѣнила каменную у этрусковъ и иногда у грековъ.

Но этотъ способъ постройки съ прямыми балками ограничивается, по самому свойству матеріала, известными пропорціями. Если приходится покрывать обширное пространство, то вмѣсто каменной балки употребляютъ сводъ, который состоитъ изъ ряда клинообразно отесанныхъ камней, скрѣпленныхъ между собою цементомъ. Такимъ образомъ арка—она бываетъ круглая, остроугольная, полуовальной кривизны, закругленная или подковообразная—вытѣсняетъ балку, а сводъ—горизонтальный потолокъ. Эта форма построекъ существовала у римлянъ, въ Средніе Вѣка и въ эпоху Возрожденія. Прежде чѣмъ была найдена дуга, выкладывали потолокъ горизонтальными рядами камней, одинъ надъ другимъ, въ видѣ уступовъ. Это встрѣчается въ некоторыхъ древнихъ зданіяхъ въ Италіи (Мамертинская тюрьма въ Римѣ), въ такъ называемой Сокровищницѣ Атрея въ Микенахъ и въ другихъ мѣстахъ. Постройками со сводами такой способъ совершенно былъ вытѣсненъ.

Художественнымъ усовершенствованіемъ этихъ различныхъ способовъ сооруженія зданій обуславливается различіе въ стиляхъ, сообразно съ духомъ и характеромъ каждой отдѣльной націи.

І. Архитектура индусовъ.

Слѣдя за начатками искусства и его постепеннымъ развитіемъ, обратимся прежде всего къ Азіи, колыбели рода человѣческаго. Начиная съ Индіи, относительно памятниковъ, дошедшихъ до насъ, нельзя не замѣтить слѣдующаго: хотя въ нихъ и обнаруживаются,

въ большинствѣ случаевъ, древнѣйшія формы художественнаго развитія и потому ихъ умѣстно поставить на первый планъ, однако имъ нельзя приписывать той высокой древности, какую прежде признавали за ними. Историческій ходъ развитія индѣйскаго искусства начинается съ водворенія и побѣды буддизма при царѣ Ашокѣ (250 г. до Р. Х.), и уже въ этотъ первый періодъ, относительно большихъ зданій, установилась вполне опредѣленная форма. Эта форма затѣмъ была усвоена брамаизмомъ и достигла изумительнаго развитія подъ вліяніемъ пышной роскоши и блестящей фантазіи.



Рис. 1. Топа на Цейлонѣ.

Даже при политическомъ застоѣ, какимъ отмѣченъ послѣдующій періодъ, архитектура индусовъ осталась связанной съ догматами древней религіи, и до новѣйшихъ временъ процвѣтало это искусство въ не менѣе фантастическихъ и превысреннихъ формахъ. Обширная территорія Индіи покрыта въ различныхъ мѣстахъ изумительнымъ количествомъ памятниковъ, общія типъ которыхъ, при многообразномъ различіи формъ, обуславливается двумя главными индѣйскими религіозными системами, такъ какъ эти памятники имѣютъ исключительно религіозное значеніе. Древнѣйшіе изъ нихъ:

1) Топы, простые курганы, въ которыхъ хранятся реликвіи Будды и его знаменитѣйшихъ учениковъ. Онѣ назывались дагонами и нерѣдко достигали значительныхъ размѣровъ, каковы, на примѣръ, двѣ топы въ Санчи. Наибольшая изъ нихъ имѣетъ

120 фут. въ діаметрѣ и 56 фут. высоты. Еще величественнѣе топы на островѣ Цейлонѣ, напримѣръ Руанвелли-дагопъ, первоначально имѣвшій 270 фут. высоты. Меньшаго размѣра въ той же мѣстности--Тунарамайя-дагопъ, въ области древней резиденціи Апураджанура; но за то окружающая эту тону колоннада придаетъ ей художественный отпечатокъ (рис. 1).

2) Пещерныя сооруженія въ скалахъ первоначально служили обителями послѣдователей Будды, а потомъ превратились въ храмы, напримѣръ храмы-пещеры въ Элдорѣ: Раванка, Индра, Думаръ-Лейна, Каиласа. Двумя или тремя рядами столбовъ они дѣ-

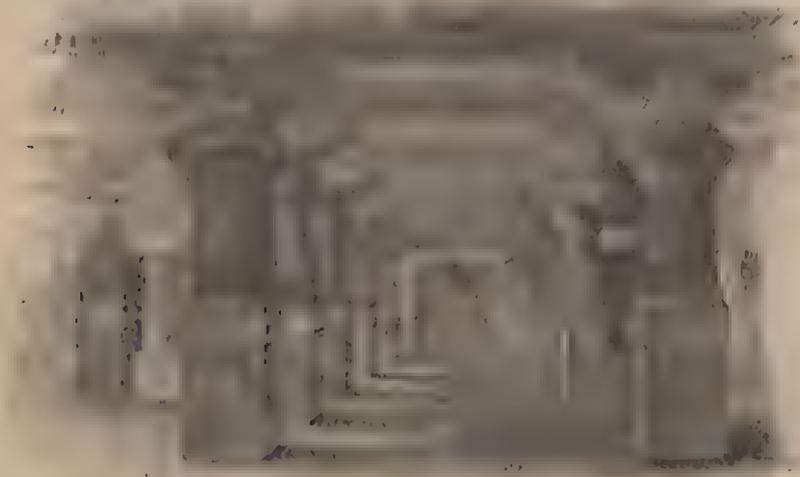


Рис. 2. Храмъ-пещера на Элефантѣ.

лились внутри на нѣсколько кораблей одинаковой высоты. Въ пещерахъ буддистовъ эти дѣленія были правильнѣе, форма столбовъ проще, орнаментация распределена лучше; въ пещерахъ браманскихъ, напротивъ, въ планѣ встрѣчалось множество дѣленій, и вездѣ одинаково нагромождено было обильное количество изваяній. Въ буддистскихъ храмахъ всегда въ глубинѣ пещеры помѣщается небольшой дагопъ^{*)}, съ сидящей статуей Будды. Въ западной части Гатскаго горнаго хребта, а равно и на противоположащихъ островахъ (Элефанта), существуетъ до тридцати пещеръ такого рода (рис. 2).

На Коромандельскомъ берегу, недалеко отъ Садраса, видны пещерныя храмы Магамаланпура. Это -остатки древней, можетъ быть, нѣкогда могущественной царской резиденціи.

^{*)} Буквально: гѣдохранилище.

3) Пагоды суть сооруженія, возводившіяся на землѣ и посвященныя культу разныхъ божествъ, какова, на примѣръ, пагода Мага-малаинпура, пагода Джаггернаутская. Онѣ обведены широкими стѣнами въ видѣ ограды, и главныя части ихъ нерѣдко возвышаются на подобіе башенъ въ громадныхъ формахъ. Такова большая пагода въ Тирувалурѣ (рис. 3).

Особую группу составляютъ храмы секты джайновъ, принадлежащіе къ позднѣйшимъ индѣйскимъ памятникамъ и отличающиеся просторными галереями съ арками, большими куполами и



Рис. 3. Пагода въ Тирувалурѣ.

лишней декорацией. Они находятся главнымъ образомъ въ Мазорѣ и Гузератѣ, на горѣ Абу, въ Чандравати и Садре.

Столь высокая цивилизація, какъ индѣйская, необходимо должна была имѣть большое влияние на соседнія съ нею страны. Немудрено, что архитектура индусовъ распространилась, вмѣстѣ съ ихъ религіозными системами, на Сѣверъ и на Югъ, на материкъ и на значительныя группы острововъ. Сооруженія, возведенныя подъ влияніемъ архитектуры индусовъ, сохранились въ слѣдующихъ странахъ:

Въ Кашмирѣ — Паяхскій храмъ.

Въ Непалѣ — огромный храмъ въ Катманду.

На Явѣ—храмъ Боро-Будоръ.

Въ Пегу—храмъ въ Рангунѣ.

Въ Китаѣ—фарфоровая башня въ Нанкинѣ.

II. Архитектура египтянь.

На берегахъ Нила встрѣчаются весьма ранніе слѣды художественной дѣятельности. Пирамиды Мемфиса являются древнѣйшими въ свѣтѣ монументами, ибо онѣ построены болѣе 3000 лѣтъ до Р. Х. Онѣ, подобно искусственнымъ, кристаллически сложеннымъ горамъ, скрываютъ въ себѣ небольшой склепъ, въ которомъ помѣщается гробъ фараона. Пирамиды состояли изъ этажей, расположенныхъ въ видѣ возвышающихся террасъ, которыя уменьшались по мѣрѣ удаленія отъ основанія и лежали одна на другой подъ прямымъ угломъ, образуя усѣченно-пирамидальную форму. Материаломъ для этихъ величественныхъ зданій служилъ болѣею частью плитнякъ, а иногда и кирпичъ. Полированные плиты, болѣею частью гранитныя, составляли облицовку.

Три величайшія пирамиды находятся въ окрестностяхъ Каира, въ селеніи Гизе, и съ ними связана память фараоновъ Чуфу (у грековъ Хеопсъ), Шафра (Хефренъ) и Менкереса (Микеринсъ). Древнѣйшая изъ нихъ, имѣющая въ своемъ основаніи 700 квадратныхъ футовъ, достигаетъ высоты 450 футовъ. Другая—еще выше: она имѣетъ 764 квадратныхъ фута въ основаніи и 480 фут. высоты. Въ погребальномъ покоѣ Менкереса еще помѣщался саркофагъ фараона, погибшій во время перевозки его въ Европу. Съ восточной стороны каждой пирамиды находилось небольшое святилище, вѣроятно, предназначавшееся для чествованія покойниковъ. Наряду съ пирамидами, существовали частныя гробницы, болѣе или менѣе глубоко высѣченныя въ скалахъ.

Второй блестящій періодъ искусства древняго царства относится къ 3000 г. до Р. Х. и обнимаетъ собою времена двѣнадцатой династіи. Прежде всего онъ отмѣченъ величественнымъ обелискомъ Сесуртезена I въ Гелиополисѣ—памятникомъ, интереснымъ потому, что въ немъ впервые проявилось стремленіе къ болѣе характернымъ архитектурнымъ формамъ. Тутъ столбъ принимаетъ геометрическую форму, и его монолитная масса, начиная съ четырехугольнаго базиса, уменьшается въ высоту, заканчиваясь сверху пирамидальнымъ остриемъ. Въ этотъ же періодъ встрѣчается вполне развитое зданіе съ колоннами (гробница Бени-Гассана), и

даже возникают двѣ различныя формы колоннъ: на четырехугольномъ плитѣ стоятъ восьмигранныя и шестнадцатигранныя колонны (последнія съ неглубокими впадинами, каннелюрами, на поверхности), и колонны съ капителями въ видѣ нераспустившагося цвѣтка.

Приблизительно за 2000 г. до Р. Х., азіатскій народъ, гиксы, проникъ внутрь Египта и оттѣснилъ туземныхъ правителей къ верховьямъ Нила. Около 1400 г. до Р. Х., послѣ изгнанія гиксовъ, началось царствованіе новой династіи, для которой столицей сдѣлались Оивы.

Между шестнадцатымъ и тринадцатымъ вѣкомъ до Р. Х., это государство достигло высшаго процвѣтанія, причемъ блестящее развитіе египетской архитектуры выразилось въ сооруженіи храмовъ. Широкія стѣны ограды, возведенныя пирамидально и увѣн-



Рис. 4. Видъ реставрированнаго египетскаго храма.

чанныя массивнымъ карнизомъ, придаютъ всему сооруженію характеръ величественный и таинственный (рис. 4). Ни окна, ни колоннады не нарушаютъ монотонности ансамбля. Таинственныя надписи различныхъ цвѣтовъ, изображенія божествъ и фараоновъ покрываютъ стѣны, точно исполинскій коверъ. Пилоны пирамидальной формы, колоссальныя статуи и обелиски (рис. 5) обозначаютъ входъ, къ которому ведетъ нерѣдко двойной рядъ исполинскихъ сфинксовъ или барановъ. За входомъ находится передній дворъ подъ открытымъ небомъ, окруженный крытыми галереями. Затѣмъ слѣдуетъ болѣе широкій залъ, потолокъ котораго подпирается колоннами. Къ этому залу примыкаетъ внутренняя часть святилища съ покоемъ разной величины, въ отдаленной части которыхъ находятся помещенія узкія, низкія и темныя. Тамъ статуя божества погружена въ таинственный мракъ. Вся поверх-

ность стѣнъ, потолковъ и колоннъ, равно какъ и наружныхъ стѣнъ, испещрена лицевыми изображеніями, которыхъ живыя краски и таинственный символизмъ усиливаетъ до высшей степени впечатлѣніе, производимое этими монументами.

Величественныя развалины Стовратныхъ Оивъ въ настоящее время разсѣяны на обоихъ берегахъ Нила. Между этими храмами, самый грандіозный и важнѣйшій — Карнакскій. Начатый Сесуртезеномъ I, онъ былъ оконченъ его послѣдними преемниками. Обширный храмъ Луксорскій соединялся съ Карнакскимъ аллеей сфинксовъ.

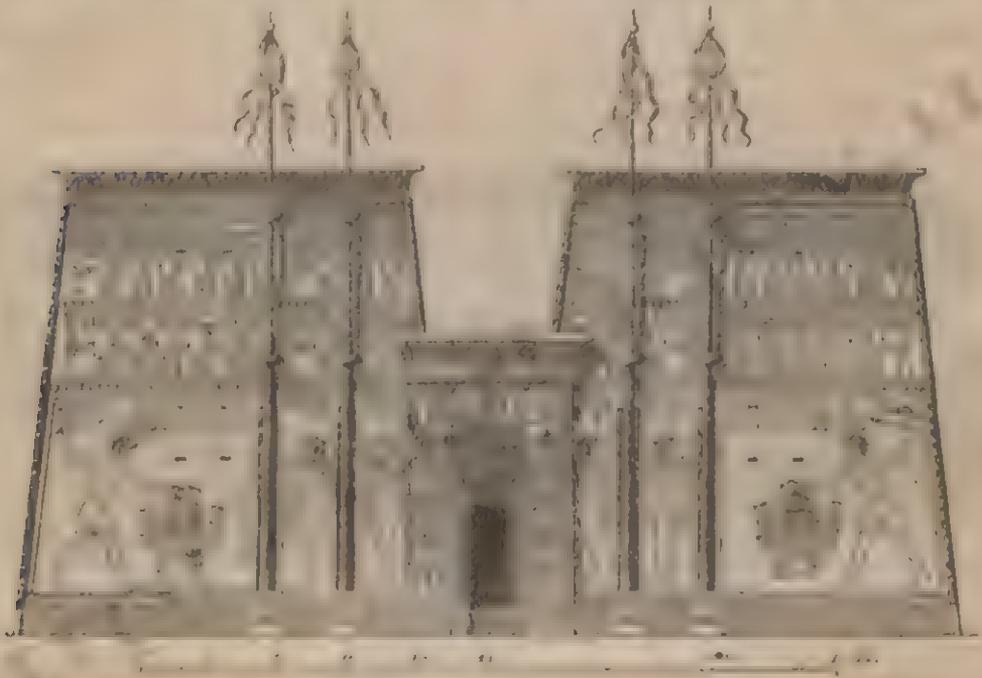


Рис. 5. Фасадъ храма въ Эдфу.

Колонны составляютъ главный элементъ въ египетскомъ храмѣ. Ихъ основаніемъ служитъ круглая цоколь, съ котораго оивъ поднимаются въ вышину, суживаясь къверху стержня, какъ пучокъ тростника. Капитель, въ видѣ нераспустившагося цвѣтка лотоса, соединенная со стержнемъ, перевязаннымъ какъ бы лентою, заканчиваетъ колонну. Надъ капителью находится квадратная плита, или кубическій камень, поддерживающій балку (рис. 6). Въмѣсто нераспустившихся цвѣтковъ бывають также перѣдко капители въ видѣ широко-раскрытой чашечки цвѣтка, иногда съ обильной листвою (рис. 7). Въ храмахъ, построенныхъ въ болѣе позднее время, капители украшены головою египетской богини Гаторъ (рис. 8).

Кромѣ храмовъ, гробницы царей и царицъ оивской династїи, расположенныя на западной сторонѣ Нила въ узкихъ пещерахъ, имѣють большое значеніе въ исторїи архитектуры. Лабиринтъ, состоящїи изъ тѣсныхъ проходовъ, ведетъ съ переднїго

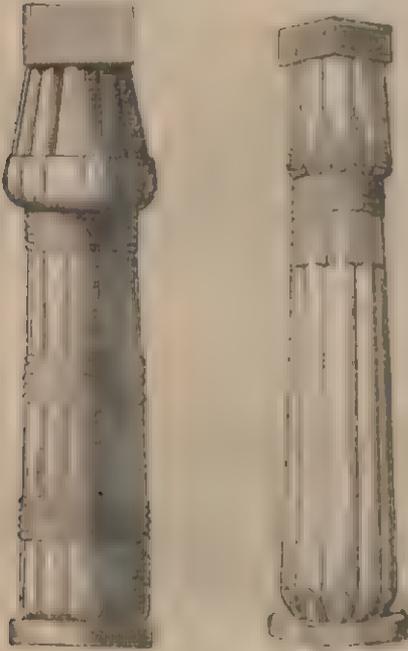


Рис. 6. Египетскія колонны.



Рис. 7. Капитель египетской колонны.



Рис. 8. Капитель съ головою Гаторі въ Дендерахъ.

двора въ погребальнїи поков, именуемы золотымъ заломъ. Стѣны покрыты живописью на сюжеты изъ жизни фараона; въ срединѣ помѣщается саркофагъ покойнаго.

Встрѣчаются еще другіе замѣчательные памятники въ южной части страны, особенно въ Нубїи, какъ на примѣръ храмъ, находящїйся на Островѣ Элефантинѣ, пещеры Ипсамбула (Абусимбела), съ четырьмя сидячими колоссами въ 65 футовъ высоты, изображающими Рамсея Великаго (у грековъ Сезостриса).

Послѣднїи періодъ египетской архитектуры относится къ династїи Птолемеевъ. Памятникомъ этого періода служить, между прочимъ, храмъ на островѣ Филое. Въ числѣ этихъ памятниковъ

замѣчательнъ родъ небольшихъ святилищъ, какъ-бы часовенъ, состоящихъ изъ одного покоя (cella), окруженнаго группою колоннъ или столбовъ. Это встрѣчается на Филое и Дендерахъ. Ихъ считаютъ зданіями для священныхъ животныхъ, или тифоніями.

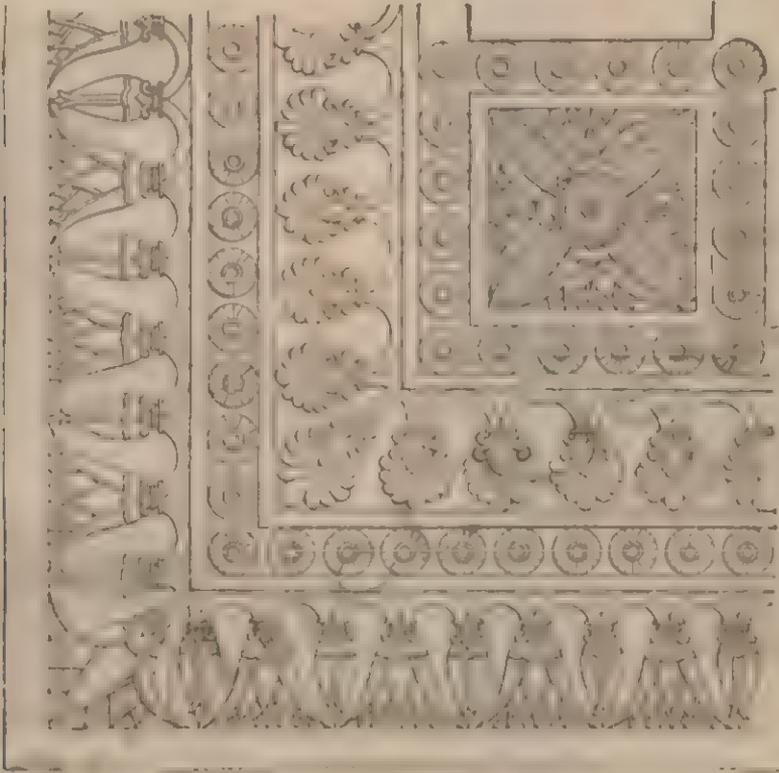


Рис. 9. Орнаментъ изъ Куностаина.

III. Архитектура Средней Азии.

1. Вавилонъ и Ниневія.

На материкѣ, орошаемомъ быстрыми водами Тигра и Евфрата, простирающемся отъ горъ Арменіи до Персидскаго залива, существовала весьма древняя цивилизація, о чудесахъ которой книги Гетхаго Зауфта сохранили свидѣтельство въ преданіи о построеніи Вавилонской башни.

Храмъ Ваала, своими восемью террасами возвышавшійся на 600 футовъ, превосходилъ даже высочайшія пирамиды Египта. Неменѣе знамениты всячіе сады Семирамиды, соединенные съ дворцомъ правителя. Отъ всѣхъ этихъ чудесъ теперь ничего не оста-

дось, кромѣ груды развалинъ близъ селенія Гиллахъ, гдѣ предполагаютъ видѣть остатки храма Бела и дворца Навуходоносора (около 600 г. до Р. Х.). Полное разрушеніе столь массивныхъ построекъ объясняется непрочностью матеріала, а именно высушеннаго на солнцѣ кирпича, изъ котораго онѣ были сложены.

Значительные остатки открываются, благодаря новѣйшимъ раскопкамъ, производимымъ въ этихъ грудяхъ развалинъ, занимающихъ отъ Мосула по верхнему Тигру пространство около десяти миль. Въ этихъ развалинахъ дворцовъ, именуемыхъ по селеніямъ—Хорсабадскимъ, Куюнджикескимъ и Нимрудскимъ, полагаютъ найти остатки древней Иневіи. Это — строенія со множествомъ небольшихъ комнатъ и длинныхъ галерей, сгруппированныя вокругъ



Рис. 10. Порталь въ Хорсабадѣ.

нѣсколькихъ дворовъ и возведенныя на высокихъ террасахъ изъ кирпича. Здѣсь найдено немного остатковъ архитектурныхъ формъ, и нѣтъ никакихъ зданій съ колоннами. Стѣны были обложены алебастровыми досками съ рельефами, или известковыми плитами съ изображеніемъ сюжетовъ изъ жизни царей. На верхней части стѣнъ иногда встрѣчаются орнаменты изъ глазурованныхъ кирпичей различныхъ цвѣтовъ, которые красотой своего рисунка напоминаютъ греческія формы (рис. 9). При входѣ обыкновенно помѣщаются двѣ колоссальныя статуи, какъ стражи при дверяхъ, съ туловищемъ крылатаго быка и длиннородой головой челоуѣка въ тиарѣ, вмѣсто головы животнаго (рис. 10). Открыты, между прочимъ, порталы, верхняя часть которыхъ представляетъ полукругъ съ изразчатymi орнаментами различныхъ цвѣтовъ (рис. 11). Это мы видимъ въ Хорсабадѣ, гдѣ открыты, кромѣ дворца, цѣлый городъ, со стѣнами и зубцами, множествомъ башенъ и семью воротами. Эти постройки

возвышались въ видѣ террасъ, въ нѣсколько этажей; свѣтъ пропикалъ въ нихъ черезъ галереи на маленькихъ колоннахъ.

Встрѣчаются также большія пирамиды, въ семь уступовъ, по числу священныхъ планетъ. Построение этихъ дворцовъ относится къ 1000—606 гг. до Р. Х. Въ послѣднемъ изъ этихъ годовъ Ниневія была разрушена вавилонянами и мидянами.

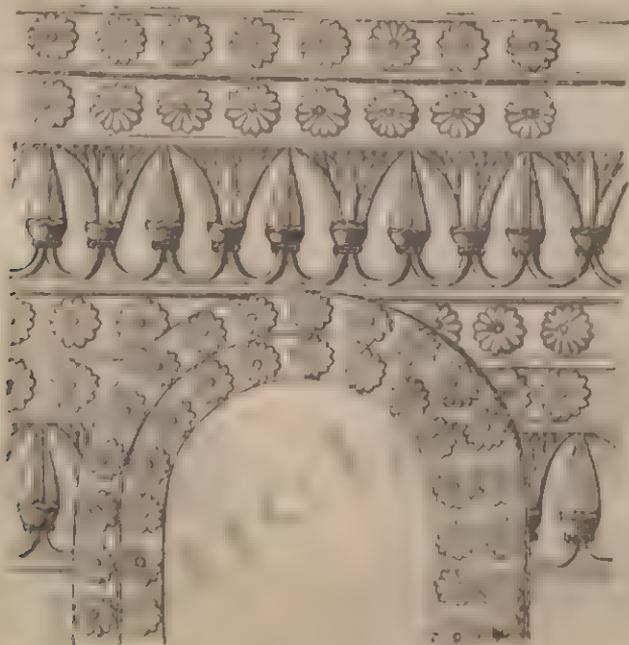


Рис. 11. Порталь въ Кувиджикъ.

2. Мидяне и Персы.

Въ искусствѣ мидянъ и персовъ замѣчается дальнѣйшій прогрессъ сравнительно съ искусствомъ вавилонянъ и ниневянъ. Какъ у этихъ послѣднихъ, такъ и у нихъ, были дворцы, возвышавшіеся въ видѣ террасъ. Мидяне и персы употребляли для своихъ построекъ кирпичъ и убирали стѣны цвѣтными изразцами. Эта орнаментация, встрѣчающаяся во всей Средней Азии и въ древнемъ Египтѣ, возникла какъ подражаніе тѣмъ блестящимъ коврамъ, которые съ незапамятныхъ временъ составляли славу Востока. Что касается до царскаго дворца въ Экбатанѣ, столицѣ Мидіи, то извѣстно, что онъ состоялъ изъ семи этажей, въ видѣ террасъ, что стѣны его блистали различными цвѣтами, даже золотомъ и серебромъ. Это указываетъ на облицовку ихъ цвѣтнымъ и глазурованнымъ кир-

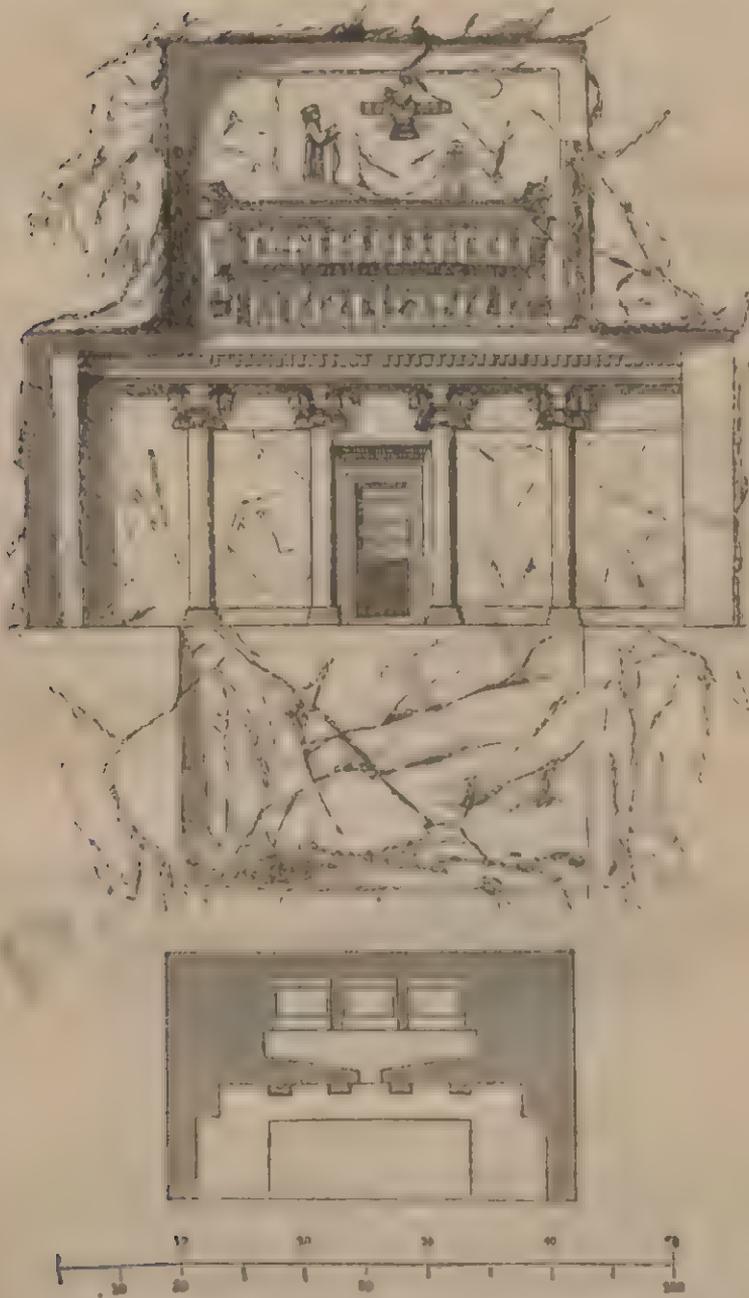


Рис. 12. Фасадъ гробницъ персидскихъ царей въ скалѣ.

пичемъ, какъ въ Ниневіи. Колонны и балки потолоковъ были изъ кедра, или кипариса, обитаго золотыми или серебряными ли-
стами.

Соединеніемъ персовъ съ малоазійскими греками можно объяснить то обстоятельство, что у персовъ уже встрѣчаются новыя элементы: зданія съ колоннами, употребленіе мрамора и нѣкоторыхъ греческихъ орнаментовъ. На мѣстѣ древней Пасаргады, недалеко отъ нынѣшняго Мургаба, находятся остатки памятника, который считается гробницей Кира (559 по 520 до Р. Х.). Нѣкогда окруженная мраморными колоннами и стоявшая въ паркѣ, хорошо сохранимая, эта постройка возвышалась на семи ступеняхъ, въ видѣ террасъ, на подобіе храма съ фронтономъ, своею формою обличавшаго эллипсическое вліяніе. Памятникъ весь былъ построенъ изъ глыбъ бѣлаго мрамора и нѣкогда пышно снабженъ золотыми вещами, чашами, коврами.

При Даріи и Кееркѣ, прославившихся своими безплодными войнами съ греками (504—467 г. до Р. Х.), были построены дворцы Персеполя, развалины которыхъ можно видѣть въ равнинахъ Мердашта. Это—именно то самое величественное зданіе, въ которое Александръ, во время оргіи, кинулъ зажженный факель. Большія двойныя мраморныя дѣтницы вѣли на платформу, теперь загроможденную развалинами, среди которыхъ еще до сего времени возвышаются сорокъ гигантскихъ мраморныхъ колоннъ. Вблизи оттуда находится древнія гробницы персидскихъ царей, высѣченныя въ скаль и украшенныя рѣзными фасадами (рис. 12). Въ нихъ представленъ образецъ персидской постройки съ колоннами, замѣчательными по своимъ капителямъ, составленнымъ изъ фигуръ быковъ или единороговъ.

3. Финикійне и Іудей.

Семитическія племена, съ незапамятныхъ временъ обитавшія на западномъ азиатскомъ берегу, финикійне и іудей, при всемъ своемъ значеніи для исторіи культуры, не достигли самостоятельнаго художественнаго развитія. Финикійне искони были народъ торговый и мореходный, которому вышло на долю пріобщить къ древнѣйшей культурѣ Востока западные народы и, прежде всего, грековъ. Въ архитектурѣ знаменитыхъ финикійскихъ городовъ, Тира и Сидона, мы видимъ вліяніе странъ Евфрата. Это обнаруживаютъ, между прочимъ, желѣзныя и деревянныя колонны, кедровыя настилки на потолкахъ, обивка стѣнъ золотыми листьями. Отъ финикійскихъ сооружений сохранилось лишь немногое: дамы, сложен-

ныя изъ плитняка, на островѣ Арвадѣ, на Кипрѣ, развалины храма Венеры. Большое значеніе имѣютъ развалины Амриоса (Marathus). Здѣсь попадаются нѣсколько небольшихъ святилищъ (cella), сложенныхъ изъ немногихъ глыбъ, или же монолитныхъ. Спереди камера прямоугольной формы имѣетъ дверь, увѣчанную египетскимъ карнизомъ. Больше важное значеніе имѣютъ погребальныя склепы, построенныя отчасти въ скалахъ, отчасти на открытомъ пространствѣ. Склепы послѣдней категоріи стоятъ на цоколѣ, въ видѣ высокихъ ци-

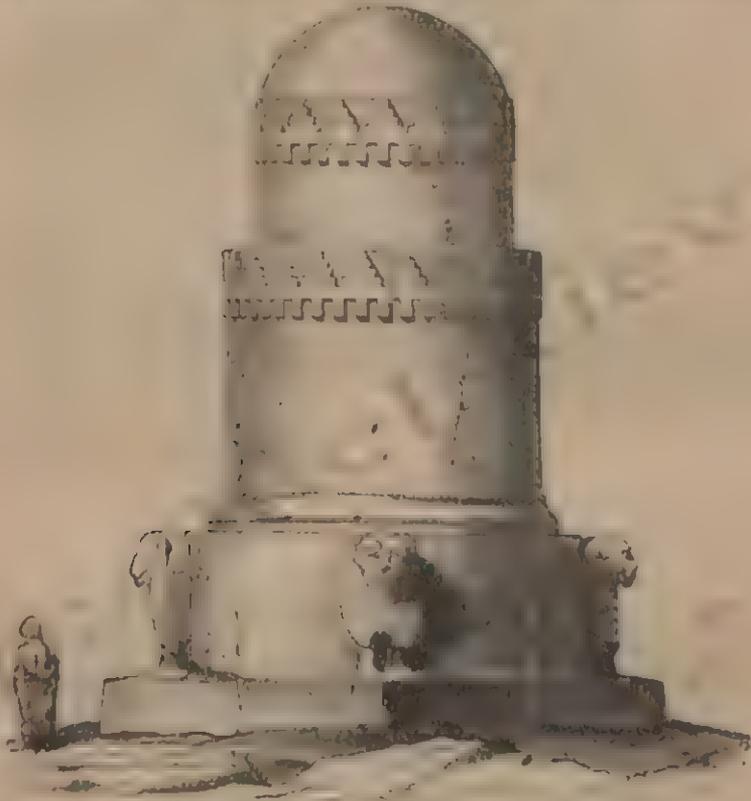
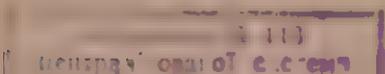


Рис. 18. Финикійская гробница въ Ларноѣ.

линдровъ, зачастую въ нѣсколько уступовъ и, въ большинствѣ случаевъ, съ пирамидальной верхушкой, свидѣтельствующей объ египетскомъ влияніи. Наиболее выдающійся изъ этихъ памятниковъ (рис. 13) имѣетъ при основаніи полуфигуры львовъ, надъ ними два уступа съ зубчатымъ и ступенчатымъ вѣнцомъ и зубчатымъ карнизомъ, по образцу ниневійскихъ памятниковъ. Куполообразная верхушка также обличаетъ влияніе приевфратское. Такимъ образомъ финикійское искусство колеблется между влияніями египетскимъ и вавилонскимъ.



То же самое наблюдается и въ древнемъ искусствѣ іудеевъ, которое, даже для важнѣйшихъ сооружений, каковы Соломоновъ храмъ, пользовалось услугами финикійскихъ художниковъ. Изъ Тира былъ мастеръ Хирамъ, сдѣлавшій двѣ бронзовыя колонны предъ притворомъ храма. Внутреннее убранство храма съ облицовкой изъ кедра и золота, на которой представлены цѣфты, пальмы и летящіе херувимы, напоминаетъ мессопотамскіи обычаи. Раздѣленіе храма на притворъ, святилище и святая-святыхъ заимствовано отъ египтянъ.

Сохранилось вблизи Иерусалима нѣсколько гробницъ, состоящихъ болѣею частью изъ пещеръ въ скалахъ, подобныхъ тому склепу, въ которомъ погребенъ былъ Христосъ. Древнѣйшія изъ этихъ гробницъ представляютъ въ фасадѣ иногда египетскіи карнизы, въ другихъ видны формы греческой архитектуры. Таковы: гробница Іакова, гробницы царей и султановъ. Другія гробницы — монолитныя сооружения подъ открытымъ небомъ, высѣченныя изъ скалы, и заканчиваются пирамидальной или конусообразной верхушкой и обличаютъ смѣшеніе греческихъ и египетскихъ формъ. Такъ называемыя гробницы Авесатома и Захаріи принадлежатъ сравнительно позднѣйшему времени.

4. Малая Азія.

Многочисленныя племена этой страны проявили свою архитектурную дѣятельность главнымъ образомъ въ сооруженіи своеобразныхъ гробницъ, которыя у различныхъ племенъ всегда отмѣчены печатью самобытности. Древнѣйшія изъ нихъ встрѣчаются въ Лидіи; онѣ сохраняютъ первоначальную форму кургановъ (tumulus), и нередко достигаютъ колоссальныхъ размѣровъ. Самыя обширныя изъ такихъ кургановъ, посвященныя названію гробницы Тангала, имѣютъ въ діаметрѣ около двухъ сотъ футовъ и находятся близъ Смирискато залива. Подобныя мавзолеи встрѣчаются также на мѣстѣ древняго города Саргъ; нѣкоторые изъ нихъ считаются могилами древнихъ туземныхъ царей.

Гробницы Фригіи — иного рода. Подобно нѣмъ древнимъ народамъ, фригины на мѣстѣ упокоенія своихъ правителей возводили или курганы, или небольшие пещеры, или же, если позволяли то условія мѣстности, дѣлали могилы въ природныхъ скалахъ. У фригійцевъ было также въ обычаѣ помещать переть погребальнымъ склепомъ, высѣченнымъ въ скалѣ, рельефныя фасады, въ работѣ ко-

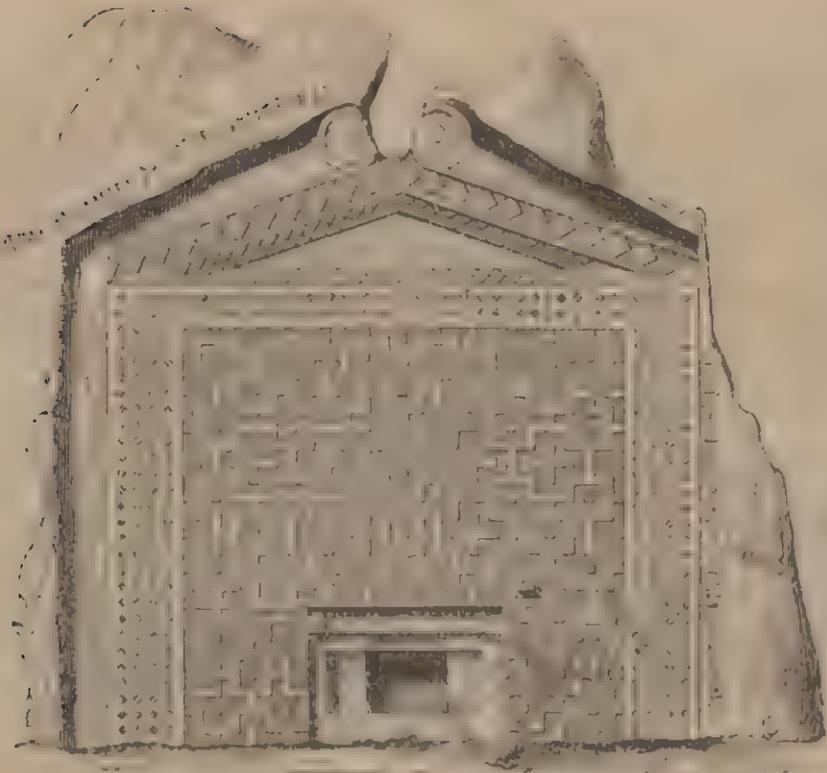


Рис. 14. Часть известной гробницы Мухомова.



Рис. 15. Гробница въ скалѣ въ Мурѣ.

торого видна извѣстная степень искусства. Эти фасады покрывались лицевымъ орнаментомъ, своею разнообразностью напоминающимъ рисунокъ ковра. Родъ фронтона увеличивалъ зданіе. Замѣательна гробница, извѣстная подъ именемъ Мидасовой: она находится въ мѣстности, называемой въ настоящее время Доганъ-ду, и имѣетъ 40 футовъ высоты (рис. 14).

Памятники, находящіеся въ Ликии, опять иного рода. Населеніе этой горной части Малой Азіи всего чаще высѣкало въ скалахъ пещеры для гробницъ, украшая ихъ фасадомъ, съ зубренными или гладкими, выступающими наружу частями, напоминающими древнѣйшія постройки обитателей горъ. По всей этой странѣ, особенно близъ Муры и Ксанфа, встрѣчается большое число подобныхъ гробницъ (рис. 15). Бываютъ также могильныя памятники иного рода, высѣченные въ скалѣ, которые можно отнести къ разряду монолитныхъ. Но виду они похожи на саркофаги, но явно отражаютъ деревяннымъ постройкамъ. Наконецъ, существуютъ пещеры, высѣченные въ скалѣ, съ портиками на колоннахъ, вѣщностью своей обличающія вліяніе малоазійскихъ грековъ.

X IV. Греческая архитектура.

Художественныя формы архитектуры развились у грековъ въ сооруженіи храмовъ. Храмъ возвышается на фундаментѣ въ нѣсколько ступеней, внутри священнаго пространства, обнесеннаго стѣнами: онъ расчлененъ въ строгой пропорціи, какъ произведеніе пластики. Восточные народы старались выразить свое смутное стремленіе къ возвышенному массивностью и чрезвычайною колоссальностью постройки; греки придавали своимъ памятникамъ величественность и несокрушимость правильностью пропорціи, большою простотой, полною гармоничностью различныхъ частей. Мраморный храмъ ихъ есть совершеннѣйшее изъ сооружений съ колоннами и архитравомъ. Здѣсь видна внутренняя связь духа и природы, присутствующая во всемъ творческимъ созданіемъ этого высокодаровитаго народа.

Основная форма храма есть продолговатый прямоугольникъ: вокругъ него, или, по крайней мѣрѣ, съ наименѣе широкой стороны, служащей входомъ, имѣется портикъ съ колоннами, надъ которымъ находится, большей частью мраморный, треугольный фронтонъ надъ прекрасно расчлененнымъ, богато украшеннымъ карнизомъ. Если портикъ состоитъ изъ одного ряда колоннъ и окружаетъ

храмъ со всѣхъ сторонъ, то храмъ называется периптеромъ, или круглокрылымъ (рис. 16); если колонны идутъ въ два ряда, то храмъ называется диптеромъ, или двойкокруглокрылымъ (рис. 17). Если колоннада находится только на передней сторонѣ, то храмъ называется простилемъ (храмомъ съ портикомъ); при наличности же колоннъ и съ задней стороны — амфипростилемъ (храмомъ съ двумя портиками). Если оба портика, передній и задній, замыкаются стѣнами продольныхъ сторонъ, то получается храмъ въ антахъ (*templum in antis*), такъ какъ края этихъ стѣнъ, обдѣланные въ видѣ пиластръ, называются „антами“. Это — излюбленная форма дорическаго стиля; ионический же предпочитаетъ форму простиля, или амфипростиля. На рис. 16, внутри периптеральной колоннады помѣщается святилище (*cella*), какъ „храмъ въ антахъ“. Иногда храмъ окруженъ рядомъ только полуколоннъ, какъ напр. храмъ Юпитера въ Агригентѣ. Это называется псевдопе-

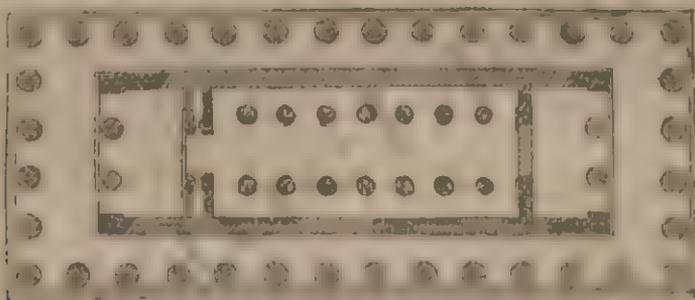


Рис. 16. Планъ храмъ Посейдона въ Пестумѣ (периптеръ).

риптеромъ, или ложно-круглокрылымъ. Псевдодиптеромъ, или ложно-двойкокруглымъ, называется храмъ тогда, когда второй рядъ колоннъ стоитъ въ промежуткѣ между стѣнами и первымъ рядомъ колоннъ.

Внутри храмъ имѣетъ такое расположеніе: за входомъ въ портикъ (*pronaos*, т. е. притворъ) находились *cella*, или святилище и позади его „постикъ“ (*posticum*); къ нимъ иногда прибавлялся въ задней части зданія отдѣленный залъ описоодома. Въ храмахъ, занимавшихъ болѣе обширную поверхность, помѣщались внутри два ряда колоннъ (ср. рис. 16); центральная часть оставалась отчасти безъ крыши, для просвѣта. Такіе храмы назывались гипетральными (*hypaethralia*), т. е. храмами съ люкомъ для свѣта. Въ колоннѣ слѣдуетъ различать: базисъ (основаніе), фустъ (стержень), покрытый каннелюрами или ложками (углубленіями въ видѣ желобковъ), капитель (верхнюю часть колонны). На капители, отъ

оси одной колонны до оси другой, клалась огромная балка архитрава (эпистилия), а на них держался фризъ съ своею скульптурною отдѣлкою. Надъ фризомъ выступала наружу, производя широкую тѣнь, полоса карниза (геисонъ). Внутри зданія клалась балка потолка, промежутки которыхъ закрывались тонкими плитами. Съ менѣе широкихъ сторонъ устанавливались фронтоны съ ихъ группами статуй. Кровля большею частью дѣлалась изъ мрамора и въ своей пропорціональности, со своими черепицами и скульптурами, украшавшими углы и верхнюю часть фронтона (акрогеріи), представляла собой элементъ, свойственный только греческой архитектурѣ. Наконецъ, потолки портиковъ выкладывались мраморными балками, надъ которыми находились легкія поперечныя

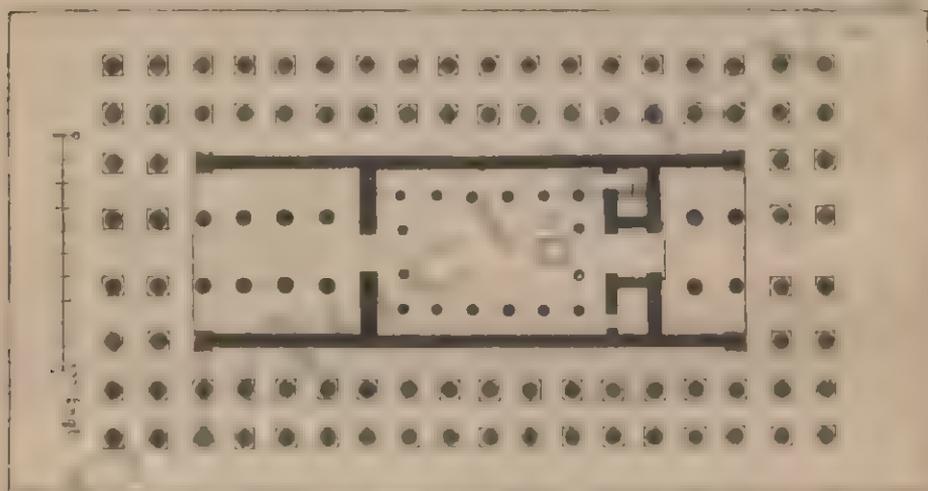


Рис. 17. Планъ храма Артемиды въ Эфесѣ (двѣсти фтъ).

речныя перекладины и колонны, въ промежуткахъ, закрывались углубленными пластинками (калиматіями или, по латинскому выраженію, кассетами). На поляхъ калиматіи, на голубомъ фонѣ, изображались золотыя звѣзды, что должно было напоминать небесны сводъ, а въ коринѣскомъ стилѣ и особенно у римлянъ помѣщались длинныя пилы въ видѣ розетокъ.

Въ древней греческой архитектурѣ мы встрѣчаемъ два стили, виды, соответствующіе характеру двухъ главныхъ племенъ, обитавшихъ на эллинской почвѣ: стили дорическій и іоническіи. Первый замѣчателенъ строгою соразмѣрностью своихъ формъ, ихъ простою и полнымъ соответствіемъ законамъ механики (рис. 18). Доричи первоначально не дѣлали базиса подъ стержнемъ своихъ

колоннъ. Общимъ базисомъ для всей колоннады служила верхняя площадь фундамента самаго зданія. Стержень представлялъ собой иѣ-которое расширеніе внизу, незамѣтно утончался кверху, иногда на немъ были каннелюры, въ числѣ 20, а иногда 16 на каждой колоннѣ, приходившіеся весьма близко одна къ другой и отдѣлявшіеся другъ отъ друга ребрами. Нѣсколько колецобразныхъ поясковъ, сръзанныхъ книзу, связывали капитель съ стержнемъ; нижняя часть капители, такъ называемый эхинъ (подушка), рѣзкой профилю выдавалась кверху. Надъ архитравомъ возвышались, для поддержки крыши, короткіе, сръзанные подъ прямымъ угломъ выступы, имѣвшіе на поверхности два внолиѣ и на углахъ два наполовину углубленныхъ желобка и называющіеся триглифами.

Квадратное пространство, отдѣляющее триглифы, называется метопомъ. Вначалѣ это пространство было пустое и, быть можетъ, служило окномъ; впоследствии оно закрывалось плитой, обыкновенно украшенной скульптурной работой, сюжетами историческими или фигурами. Метопы и триглифы образуютъ фризъ. Надъ фризомъ возвышается карнизъ, или гейсовъ, на нижней поверхности котораго (называемой слезникомъ), соотвѣтственно метопамъ и триглифамъ, насажены небольшія плитки (mutuli), оживленныя такъ называемыми каплями. Отъ угловъ карниза идетъ наклонно вверхъ второй подобный же карнизъ, обрамливающий фронтоны, или тимпанъ. Надъ карнизомъ кровли выдается кровельный желобъ (сима), украшенный львиными головами. Фронтонъ задѣланъ каменными плитами и, своими барельефами, представляющими группы фигуръ, составляетъ орнаментъ, гармоничный съ другими украшениями. Орнаментация храма усиливается еще раскраскою.

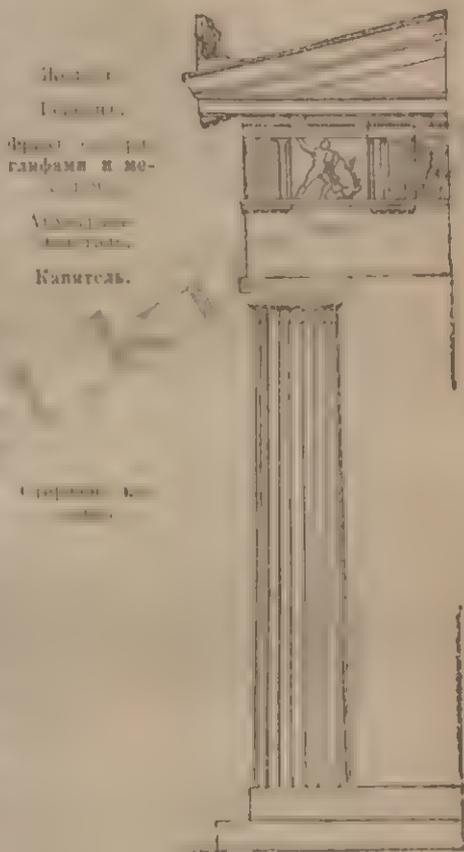


Рис. 18. Дорическій ордеръ. Съ храма Гезей въ Афинахъ.

Стиль іоническій имѣеть весьма характеристическія отличія (рис. 19). Удаляясь отъ простоты дорійскаго стиля, онъ принимаетъ самыя граціозныя и своеобразныя формы. Уже одинъ видъ колонны этого стиля иной въ сравненіи съ колонною дорійскаго ордера.

Квадратная плита (плитъ) служитъ основаніемъ колонны, на которомъ покоятся прочія части базиса, а именно два круговыхъ

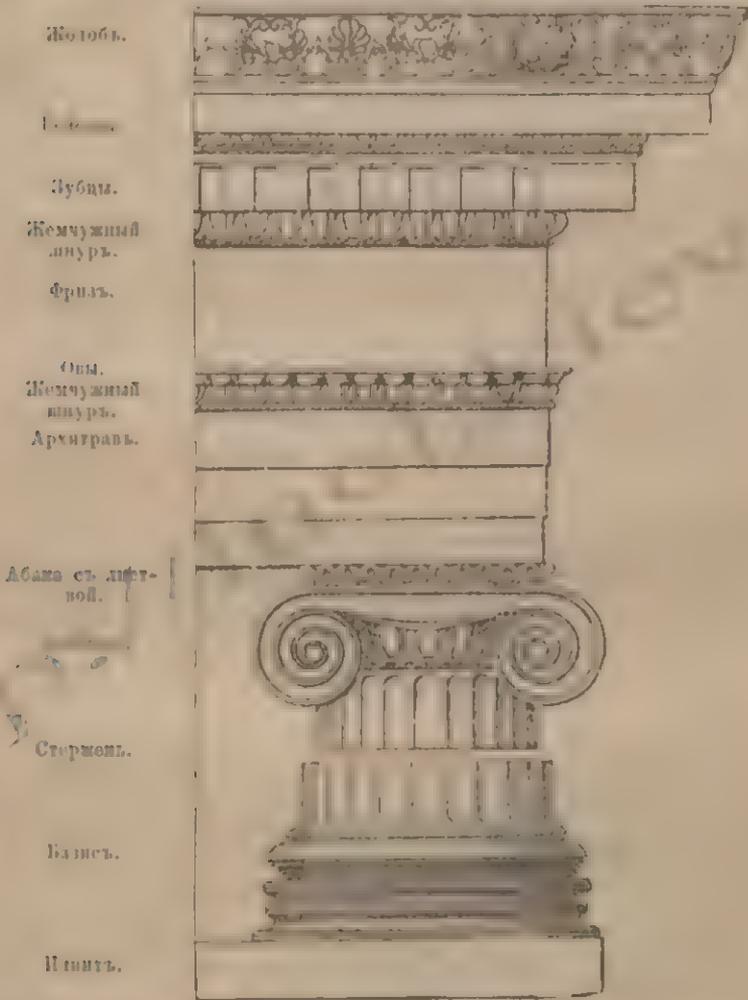


Рис. 19. Іоническій ордеръ. Съ храма Афинъ въ Пруенѣ.

жолоба и на нихъ круговой же валь, иногда канцелированныхъ. Стержень значительно выше, чѣмъ въ дорической колоннѣ, и имѣеть большее число канцельюръ (24), которыя отдѣляются одна отъ другой узкимъ пространствомъ; онѣ болѣе глубоки и заканчиваются сверху и снизу закругленіями.

Существенное различіе между обоими стилями видно въ формѣ капители. Хотя, какъ въ дорическомъ стилѣ, іоническая капитель имѣетъ эхинъ, однако, вмѣсто совершенно простой абаки, на немъ лежитъ двойная подушка, сильно выступающая съ обѣихъ сторонъ и кончающаяся завитками (волютами). Эхинъ украшаютъ сильно выдающіеся наружу лицевидныя выпуклости (овы), соединяющіяся со стержнемъ колонны посредствомъ орнамента въ видѣ жемчужнаго шнура. Верхняя часть капители состоитъ изъ квадратной абаки, тонкой и украшенной листовою.

Такое же богатое и разнообразное развитіе формъ замѣчается и во всѣхъ остальныхъ частяхъ іоническаго стиля. Такъ, архитравъ состоитъ изъ трехъ, нѣсколько выступающихъ одна надъ другою, узкихъ полосъ. Особенно фризы украшались иногда прекраснѣйшими орнаментами. Строгий и однообразный триглифъ съ метонами замѣнялся каменнымъ фризомъ (зоофромъ), украшеннымъ рельефами. Архитравъ отдѣляется отъ фриза валообразной полоскою, украшенной овами и какъ-бы поддерживаемою шнуромъ жемчужинъ. Отличительной формой карниза служатъ четырехугольныя выступающія впередъ расчлененія, такъ называемыя зубцы (*denticuli*). Наконецъ, кровельныя жолобы выдаются наружу полувазомъ, который обыкновенно и называютъ карнизомъ.

Въ Атикѣ существовалъ стиль, обнаруживавшій, подъ вліяніемъ іоническаго стиля на дорическій стиль, нѣкоторыя измѣненія, упрочившія за нимъ названіе аттического. Аттическіи базисъ — его исключительная особенность. Онъ состоитъ изъ двухъ валовъ, выступающихъ одинъ надъ другимъ и раздѣленныхъ между собою жолобомъ.

Наконецъ, слѣдуетъ упомянуть еще о стилѣ коринтскомъ, который явился, какъ вариация двухъ предыдущихъ, въ позднѣйшую эпоху (рис. 20). Здѣсь основныя элементы заимствованы отъ іоническаго стиля, но капитель принимаетъ новый отпечатокъ, оригинальный по своей формѣ, и походитъ на граціозную корзину. Онъ состоитъ изъ нѣсколькихъ рядовъ листьевъ, положенныхъ одинъ надъ другимъ, которые держатся прямо и концы которыхъ слабо загибаются наружу. Что касается до рода листьевъ, то всего чаще выбирались излищные, пышные и граціозно зазубренные листья **аканѳа** (*медвѣжья лапа*).

Въ героическую эпоху Греціи не было храмовъ; встрѣчались только массивно возведенныя царскіе дворцы; въ ихъ внутреннемъ убранствѣ преобладала металлическая обивка въ стилѣ вавилонско-персидскомъ. Въ нѣскахъ Гомера попадаются ясныя указанія на

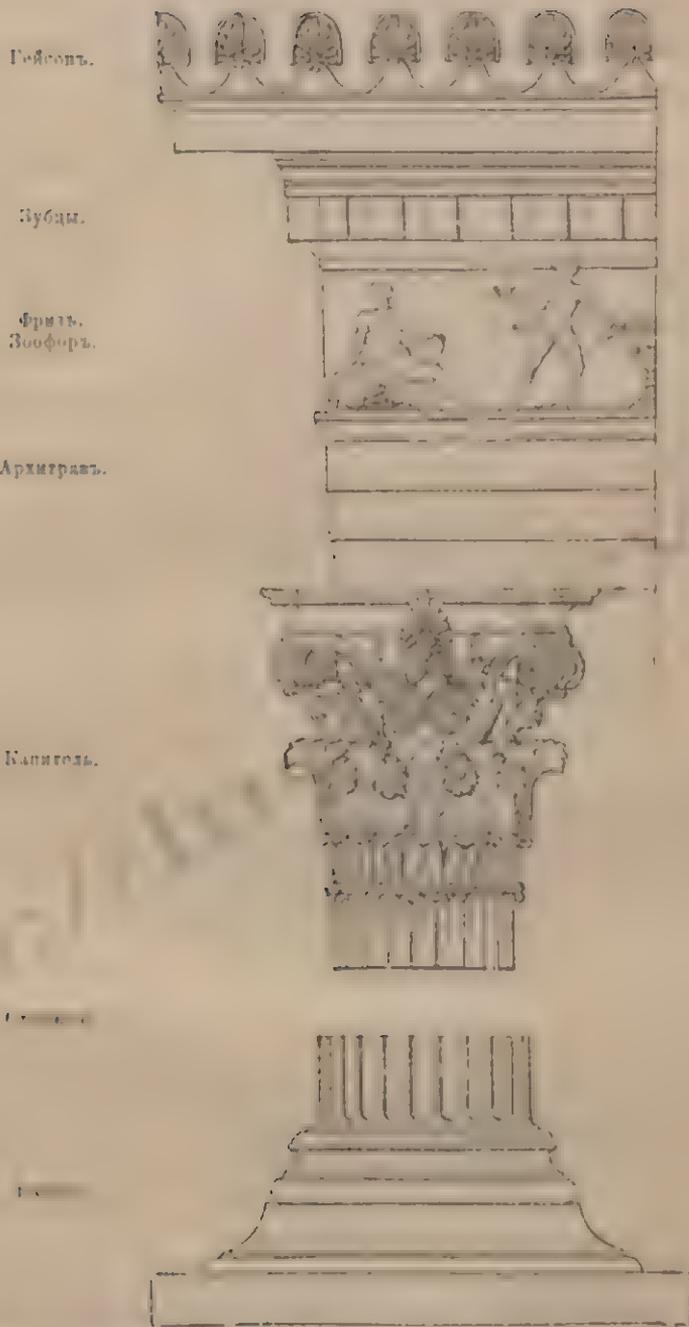


Рис. 20. Коринтскій ордеръ. Памятникъ Лизибетъ, въ Азияхъ.

существованіе такихъ блестящихъ построекъ, а раскопки Шлимана въ Гиссартыкъ, на мѣстѣ древней Трои, а еще болѣе въ Микенахъ тавтъ понятіе о богатствѣ украшеній и утвари всякаго рода изъ бронзы и благородныхъ металловъ. Слѣды такихъ украшеній найдены

въ такъ называемой сокровищницѣ Атрея, въ Микенахъ. Греки въ то время находились подъ вліяніемъ исключительно восточнаго искусства. Въ Аргосѣ, Тиринѣ, Микенахъ и другихъ мѣстностяхъ видны еще значительные остатки такихъ укрѣпленныхъ зданій, возведенныхъ отчасти изъ огромныхъ полигонныхъ глыбъ, на подобіе циклоническихъ построекъ. Колоссальностью отличаются Левиния ворота въ Микенахъ, особенно замѣчательныя своимъ древнѣйшимъ рельефомъ.



Рис. 21. Видъ храма Позея.

Лишь послѣ переселенія дорійцевъ (около 1000 г. до Р. Х.) греческая жизнь начинаетъ принимать иной характеръ, и въ ней возникаетъ затѣмъ самостоятельное греческое искусство. Тогда, вмѣсто дворца восточныхъ повелителей, является благородный греческій храмъ. Какимъ образомъ греки мало-по-малу и незамѣтно развили свою архитектурную систему, отъ ея скромныхъ начатковъ до совершенства, —этотъ вопросъ всегда останется покрытымъ неизвѣстностью. Во всякомъ случаѣ сохранившіеся въ большомъ числѣ памятники позволяютъ признать различныя ступени развитія архитектуры. Зданія греческія можно раздѣлить на нѣсколько категорій, соответствующихъ разнымъ періодамъ въ прогрессѣ этого искусства.

Первый периодъ (600—470) обнимаетъ собой годы между эпохой Солона и годами, ознаменованными персидскою войною. Зданія этой эпохи, уцѣлѣвшія до нашего времени въ небольшомъ числѣ, строги, тяжеловѣсны и мало изысканы. Значительные остатки ихъ находятся въ Сициліи, гдѣ больше двадцати храмовъ построено въ дорическомъ стилѣ, а именно въ Селинунтѣ, Агригентѣ, Сиракузахъ и Сегестѣ. Храмъ Посейдона въ Пестумѣ, въ Средней Италіи, одинъ изъ красивѣйшихъ памятниковъ древности, обнаруживаетъ нѣкоторую аналогію съ только-что названными, тогда



Рис. 22. Галерея каріатидъ Эрехофона.

какъ въ храмѣ Диметры и въ такъ называемой Базиликѣ, дорическій стиль виденъ не въ чистой формѣ. Въ Греціи существуетъ гораздо меньше остатковъ отъ храмовъ этого періода. Развалины храма въ Коринѣ составляютъ все, что сохранилось отъ нихъ на эллинской почвѣ.

Извѣстно, что въ Малой Азіи существовало нѣсколько знаменитыхъ зданій, напримѣръ мраморный храмъ Артемиды въ Эфесѣ, части котораго недавно открыты (см. рис. 17); но отъ всѣхъ этихъ зданій не дошло до насъ никакихъ значительныхъ остатковъ.

Второй періодъ (470—338) длится съ Персидскою войною до господства македонянъ. Эгинскій храмъ, построенный въ честь Паллады-Афины еще не съ особою роскошью, свидѣтельствуетъ объ

упадкѣ строгаго характера, отличавшаго собою первый періодъ. Такъ называемый храмъ Фезея въ Афинахъ, построенный изъ бѣлаго мрамора, составляетъ одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведеній смягчившагося въ Атикѣ доризма (рис. 21). Почти въ то же время, когда былъ сооруженъ этотъ красивый монументъ, искусство произвело еще два памятника, своею пропорціональностью обличающіе въ ихъ исполненіи аттическое пониманіе іоническаго стиля. Одинъ изъ нихъ—храмъ въ Илиссѣ, въ настоящее время разрушенный, другой—храмъ Нике-Аптеросъ (т. е. неокрыленной богини побѣды), воздвигнутый при входѣ въ афинскій Акрополь.

Самые блестящіе памятники сооружены были въ то время, когда бранды правленія находились въ рукахъ Перикла. Послѣ разрушенія святилищъ Акрополя, уничтоженныхъ персами, на ихъ мѣстѣ былъ воздвигнутъ прежде всего Парѳенонъ, и его возстановленіе въ болѣе пышномъ видѣ потребовало шести лѣтъ (438 г.). Этотъ великолѣпный храмъ богини покровительницы Афинъ былъ построенъ архитекторами Иктипомъ и Калликратомъ и богато украшенъ скульптурой Фидія и его учениковъ. Планъ этого зданія, который виденъ въ двухъ его



Рис. 23. Памятникъ Лизикрата въ Афинахъ.

и его учениковъ. Планъ этого зданія, который виденъ въ двухъ его

разрушенных частяхъ, былъ планъ периптера значительныхъ размѣровъ, въ сто-одинъ футъ ширины при двухъ-стахъ-двадцати-семи длины: на узкихъ сторонахъ храмъ имѣлъ 8 колоннъ, на длинныхъ сторонахъ—по 17-ти; къ нему, съ передней и задней стороны, примыкало по портику о 6 колоннахъ. Сella была разделена двумя рядами колоннъ; кромѣ того, при храмѣ былъ крытый ои-соодомъ, служившій сокровищницей.

Не менѣе знаменита величественная крытая колоннада, называвшаяся Пропилеями и построенная также при Периклѣ архитекторомъ Миезикломъ, при западномъ входѣ на Акрополь. Исполненная въ благородныхъ и граціозныхъ пропорціяхъ, Пропилеи представляли собою гармоничное соединеніе стилей дорическаго и ионическаго: первый былъ примененъ въ фасадѣ, второй — во внутренней колоннадѣ.

Но самыя полныя блескъ, самое роскошное изшествво ионическо-аттическаго стиля выказалось въ третьемъ памятникѣ Акрополя — въ храмѣ, посвященномъ специально культу Афины, въ такъ называемомъ Эрехтеонѣ. Онъ заключалъ въ себѣ различныя святилища, расположенныя въ помѣщеніяхъ, сообщавшихся между собою; кромѣ статуи самой богини и гробницъ древнихъ героевъ страны, тутъ находились предметы, особенно чтимые народомъ. Этотъ храмъ былъ разрушенъ персами и снова отстроенъ лишь по смерти Перикла. Не смотря на сильныя поврежденія, это благородное зданіе еще и теперь достаточно сохранилось снаружи. Въ южной его части находится небольшая пристройка, гдѣ шесть красивыхъ статуй, представляющія молодыхъ девицъ, поддерживаютъ балки антаблемента, замѣняя колонны. Такая подпорки называются каріатидами (рис. 22).

Въ другихъ значительныхъ мѣстностяхъ находились знаны, построенныя въ томъ же родѣ, напримѣръ храмъ Диметры въ Элевзисѣ, храмъ Зевса въ Олимпіи, храмъ Аполлона въ Басеяхъ (Фигалейѣ) въ Аркади. Олимпійскій храмъ Зевса, изслѣдованный въ недавнихъ раскопкахъ, былъ богато украшенъ скульптурными произведеніями Фиды и его учениковъ, имѣлъ 225 футовъ длины и 93 фут. ширины: колонны внутри храма были въ 68 футовъ вышины.

Третья эпоха, длившаяся до утраты Греціею независимости, показываетъ, что архитектура была еще повсюду оцарена жизненностью, но уже не обладала чистотою, какой она отличалась въ предшествующую эпоху. Чувственность и изысканность восточныхъ народовъ проникла въ цивилизацію Греціи, а съ нею вмѣстѣ,

частныя пышныя зданія замѣнили храмы, театры и дворцы. Коринфскій стиль, со всеми своими граціозными украшеніями, водворился повсюду въ этотъ періодъ, какъ знаменіе вѣка.

Переходъ къ этому періоду отмѣченъ построеніемъ храма крылатой (Алеа) Афины въ Тегей скульпторомъ Скопасомъ (350 г.). Въ Афинахъ находятъ зданія небольшихъ размѣровъ, и въ нихъ красоты поздняго стиля выражаются во всемъ своемъ блескѣ, какъ, напримѣръ, въ памятникѣ Лизикрата, воздвигнутомъ въ воспоминаніе музыкальной (хоратической) побѣды, одержанной этимъ лицомъ въ 134 г. до Р. Х. Это — небольшое круглое сооруженіе, имѣвшее своимъ назначеніемъ служить подножіемъ для треножника, который составлялъ награду на музыкальныхъ состязаніяхъ (рис. 23). Отъ Мавзолея Галикарнасскаго — монумента колоссальнаго, воздвигнутаго царицей Артемидой въ память ея умершаго супруга (354 г.), недавно найдены остатки, состоящіе въ архитектурныхъ орнаментахъ и въ кускахъ скульптурныхъ украшеній.

Вобщемъ въ Малой Азии и въ эту пору производилась постройка зданій въ роскошнѣйшемъ іоническомъ стилѣ. Таковы: храмъ Минервы въ Пргенѣ, выстроенный Александромъ Великимъ, и знаменитыи храмъ Аполлона въ Милетѣ — колоссальныи дилтеръ въ 164 фута ширины при 305 длины. Но особенно замѣчательны воздвигнутыи, вѣроятно при Эвменѣ II, великолѣпныи алтарь въ Пергамѣ, замѣчательныи богатыи пластическими фризами, скульптуры которыхъ недавно перевезены въ Берлинскій музей.

V. Этрусская архитектура.

Италія, по своему географическому положенію, имѣетъ нѣкоторое сходство съ Греціей, но ея большая отдаленность отъ Востока, древняго гнѣзда цивилизаціи, сдѣлала необходимымъ участие грековъ въ ея художественномъ развитіи. Такъ, съ очень раннихъ временъ, эллинскія колоніи возникаютъ въ южной части этой страны. Большинство итальянскихъ областей свидѣтельствуетъ своимъ языкомъ, что этруски принадлежали къ тому же племени, какъ и греки. Однакожъ древніе этруски, по ихъ языку, не поддающемуся дешифровкѣ, и по различію въ ихъ нравахъ, по наружному виду тѣла и фізіономіи, служатъ доказательствомъ того, что въ нѣдрахъ Италіи существовало племя совершенно особенное.

Линившимъ своей самообятности, это племя исчезло безслѣдно, оставивъ послѣ себя только нѣсколько погрѣбальныхъ памятниковъ,

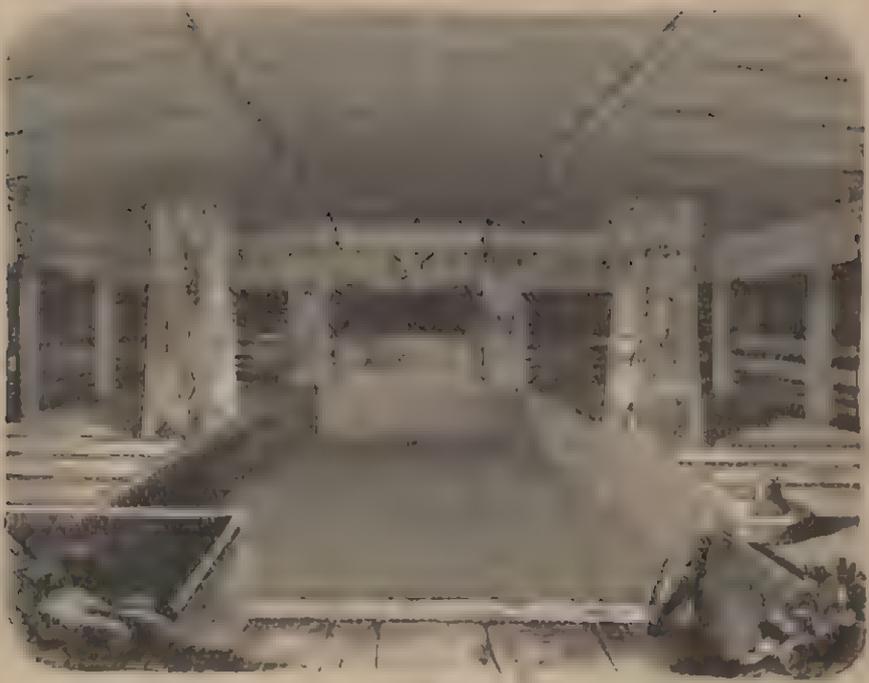


Рис. 24. Гробница близ Четветри.

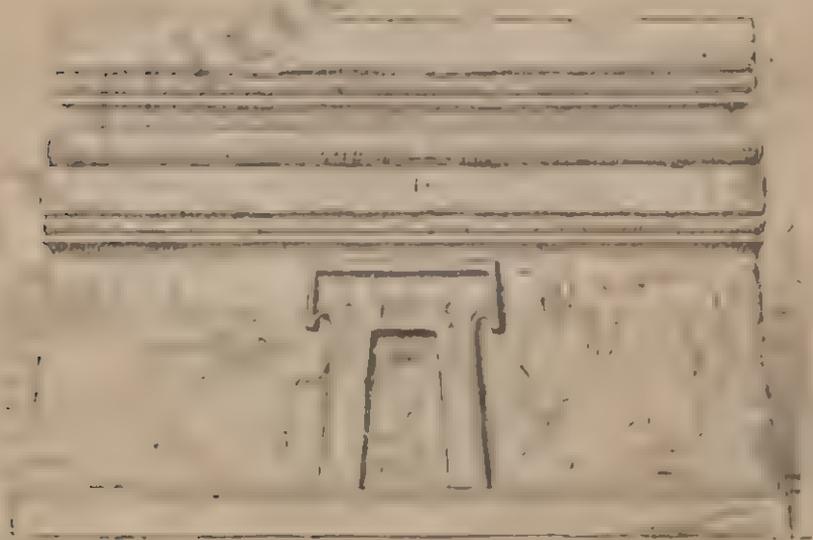


Рис. 25. Фасад гробницы въ Кастеллачо.

свидѣтельствующихъ объ архитектурной ея дѣятельности: но она завѣщала человѣчеству произведенія, въ которыхъ видно весьма значительное художественное развитіе, каковы, напримѣръ, глиняныя вазы, издѣлія изъ бронзы, каменные саркофаги. Были ли у этрусковъ

храмы — этого мы не знали бы, если бы о них не сохранилось письменных свидѣтельствъ. Храмы у этого народа были, конечно, простыя зданія, нѣсколько похожія на древнѣйшіе дорическіе храмы: небольшія святилища съ колоннами въ фасадахъ, которыя иногда размѣщались и по обѣимъ длиннымъ сторонамъ. Потолокъ и крыша обнаруживали формы тяжеловѣсной деревянной постройки. Зато архитектура укрѣпленій сдѣлала у этрусковъ замѣчательныя усилія; въ ихъ городскихъ воротахъ видна конструкція, именно здѣсь впервые выказавшаяся въ исторіи развитія архитектуры: это — арка, или полукругъ, составленный изъ совокупности клиновидныхъ камней. Въ этомъ родѣ построены древнія ворота въ Вольтеррѣ. Въ Римѣ Сіонаса Махіма служитъ также характернымъ образцомъ этой архитектуры со сводами.

Очень интересны обширныя гробницы, находимыя главнымъ образомъ въ Кронето, Вольчи, Кьюзи, Норкин и Каstellачо. Это — пещеры, высѣченныя въ скалѣ и состоящія изъ комнатъ, потолокъ которыхъ поддерживается пилястрами (рис. 24). Поверхность стѣнъ богато украшена живописью, представляющей доблести покойника, культъ мертвыхъ, участь душъ въ другомъ мірѣ. Фасадъ этихъ гробницъ отличается большою античною простотою (рис. 25). Встрѣчаются и другія гробницы эпохи болѣе поздней, покрытыя орнаментами, напоминающими формы архитектуры греческой, главнымъ образомъ дорическаго стиля.

VI. Римская архитектура.

Римлянамъ недоставало творческаго воображенія. Поэтому ихъ искусство, а слѣдовательно и архитектура, первоначально не имѣетъ ничего индивидуальнаго, оригинальнаго, но состоитъ изъ заимствованійхъ. Ихъ наиболѣе древнія постройки произведены въ этрусскомъ стилѣ, а въ болѣе позднихъ сооруженіяхъ видно подражаніе греческимъ формамъ, хотя одинъ изъ важнѣйшихъ элементовъ этрускаго искусства, сводъ, продолжаетъ существовать и въ римской архитектурѣ, даже получаетъ въ ней большое развитіе. Этотъ элементъ находитъ себѣ примѣненіе особенно въ большихъ сооруженіяхъ общественной пользы — въ водопроводахъ или аквадукахъ, въ мостахъ, виадукахъ и пр., а также въ болѣе обширныхъ и роскошныхъ памятникахъ. Въ ряду формъ свода, съ какими познакомили насъ римляне, коробовой сводъ есть простѣйшая. Такъ называется арка, опирающаяся на двѣ стѣны, стоящая одна про-

тивъ другой. У римлянъ примѣнялась еще форма крестоваго свода. Тутъ два коробовыхъ свода взаимно пересѣкаются подъ прямымъ угломъ надъ квадратнымъ пространствомъ. Третій родъ



Рис. 26. Театръ Марцелла, въ Римѣ.



Рис. 27. Римско-коринтская капитель.



Рис. 28. Римская или композитъ-капитель.

свода куполь, первоначально имѣвшій форму полусферы, возвышавшейся надъ круглымъ пространствомъ, вокругъ котораго находились полукруглыя ниши (абсиды), покрытыя полукуполами.

Этой совокупностью формъ свода не только достигалось разнообразіе въ расчлененіи зданий, но и оживлялся видъ стѣнъ, внутреннихъ и наружныхъ. Тѣмъ не менѣе вся эта система осталась бы безъ значенія, еслибы римляне не прибавили новаго художественнаго элемента. Колонны грековъ нашли себѣ счастливое примѣненіе въ базиликахъ, при сооруженіи храмовъ, форумовъ, на просторныхъ дворахъ и площадяхъ передъ монументами. Нерѣдко три греческихъ стили встрѣчаются въ фасадѣ одного и того же здания размѣщенными по разнымъ этажамъ. Такъ, на наружныхъ стѣнахъ театровъ и амфитеатровъ, надъ дорической колоннадой идетъ іоническая, какъ на примѣръ въ театрѣ Марцелла (рис. 26); сверхъ того, употребляется еще коринтскій ордеръ на наружныхъ стѣнахъ амфитеатровъ. Но римляне наиболее любили затѣливую ка-

питель въ коринтскомъ стилѣ (рис. 27). У римлянъ развилась особая форма коринтской капители, подъ названіемъ композита или римской капители (рис. 28). Съ этими формами соединяется великолѣпнѣйшій изъ всѣхъ карнизовъ, обыкновенно называемый коринтскимъ или римскимъ (рис. 29). Тутъ къ зубцамъ іоническаго стила присоединяются, подъ сильно выдающимся впередъ карнизомъ, консоли, рѣзко выступающія наружу и украшен-

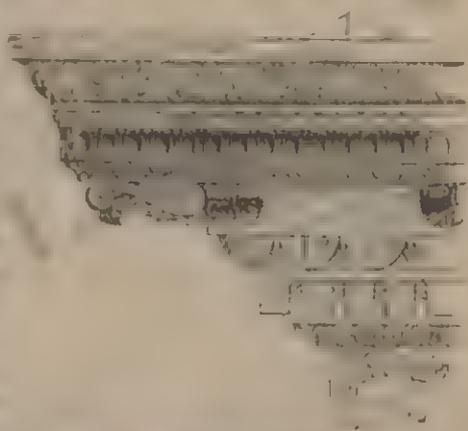


Рис. 29. Римскій карнизъ на аркѣ Тита.

ная листьями акаѳа, въ промежуткахъ которыхъ помѣщены розетки. Въ этотъ интересный періодъ развитія архитектуры является соединеніе колонны со сводомъ. Оба элемента, насколько они однородны, своимъ соединеніемъ придаютъ постройкамъ новую жизнь; большія массы и поверхности, образуемыя сводомъ, отъ формъ колоннъ съ ихъ архитравами и фризами, получаютъ красивыя пропорціи. Фризы и карнизы благородно размѣщены, причемъ расстановка колоннъ подчиняется новымъ ритмическимъ законамъ.

Въ отдаленнѣйшій періодъ римская архитектура находится исключительно подъ вліяніемъ этрусковъ. Это видно въ храмахъ и большихъ городскихъ аквадукахъ, сооруженныхъ при Тарквиніяхъ.

Древнѣйшій періодъ республики отличается главнымъ образомъ сооружениями общественной пользы. Наилучшими памятниками

этой эпохи (312 г. до Р. Х.) служатъ *Via Appia*, а также различные аквадуки, развалины которыхъ существуютъ и понынѣ. По временамъ, однако, греческое вліяніе уже даетъ себя чувствовать, особенно съ тѣхъ поръ, какъ римляне покорили Грецію (около 159 г. до Р. Х.). Такъ, богатая добыча, захваченная Метелломъ въ македонскомъ походѣ, помогла построить первые роскошные храмы, въ которыхъ примѣненъ греческій стиль, и базилики. Последнія были зданіями продолговатыми, четырехугольной формы, въ которыхъ среднее пространство было раздѣлено надвое рядами колоннъ. Тогда какъ это крытое пространство предназначалось для торговыхъ дѣлеи, въ глубинѣ зданія, оканчивавшагося въ видѣ



Рис. 30. Разрѣзъ Пантеона.

полукруглой ниши, помещался высшій трибуналъ, гдѣ разбирались тяжбы.

Въ послѣдніе годы республики, когда происходила ожесточенная борьба за обладаніе высшей властью, величественность и пышность орнаментации зданій вытѣснили республиканскую простоту. Театръ, построенный Скаврромъ въ 58 г., на 80 тысячъ зрителей, былъ деревянный, хотя и украшенный драгоценными матеріями, золотомъ, серебромъ и слоновою костью, поддерживался красивыми колоннами изъ дорогого мрамора и содержалъ въ себѣ множество статуи изъ бронзы. Три года спустя Помпей уже могъ выстроить первый каменный театръ въ Римѣ, вмѣщавшій въ себѣ до сорока тысячъ зрителей. Цезарь расширилъ и украсилъ циркъ (*Circus Maximus*),

построенный Тарквиниемъ Древнимъ и представляющій до сихъ поръ величественныя развалины.

Но этими зданіями и многими другими только отмѣченъ переходъ къ блестящей эпохѣ Августа, служащей періодомъ полного блеска Римской имперіи. Самый величественный монументъ этого времени есть Пантеонъ, построенный Агриппой (рис. 30). Это зданіе, до сихъ поръ существующее, имѣетъ круглый видъ форму, излюбленную въ древне-италийскомъ искусствѣ. Внутри оно имѣетъ 132 фута въ діаметрѣ и столько же въ вышину. Пѣсколько измѣненій, сдѣланныхъ въ позднѣйшую эпоху, не соответствуютъ стилю; но все-таки драгоценныя колонны храма съ ихъ капителями изъ жел-



Рис. 31. Триумфальная ворота Константина.

таго и съ базами изъ бѣлаго мрамора, равно какъ и богатая мраморная облицовка его стѣнъ, достаточно свидѣтельствуютъ о быломъ его великолѣпнн. Затѣмъ, изъ числа замѣчательныхъ памятниковъ этой и послѣдующей эпохъ, надо упомянуть о театрѣ Марцелла, еще сохранившіеся значительныя остатки котораго находятся на землѣ палатцо Орени. Вишнія стѣны нижней части постройки—вотъ все, что сохранилось для насъ отъ величественнаго Мавзолея Августа. Послѣ этого императора, имѣвшего право хвалиться тѣмъ, что онъ замѣнилъ въ Римѣ кирпичныя сооруженія мраморными, вкусъ къ постройкамъ замираетъ на нѣкоторое время.

Съ династіей Флавіевъ (69 г. по Р. X.) начинается новый періодъ славы для римской архитектуры. На первомъ планѣ слѣдуетъ по-



Рис. 32. Малый театр въ Помпеѣ.

ставить Колизей, обширный амфитеатръ, предназначенный для гладиаторскихъ игръ и звѣриной травли, начатыя Веспасіаномъ и оконченыя Титомъ. Эта колоссальная постройка, имѣющая въ ширину болѣе 500 футовъ, въ длину 600 и въ высоту 150, съ

тремя ярусами полуколоннъ и рядомъ пилястръ, сохранилась до нашихъ дней, по крайней мѣрѣ, въ своихъ главныхъ частяхъ. Только толстая облицовка изъ травертинскаго камня, окружавшая его, большею частью разрушена. Триумфальныя ворота Тита, имѣющія одну арку, относятся къ 70 г. по Р. Х. Въ нихъ впервые употреблены композитъ-капители. То же слѣдуетъ сказать и о Триумфальныхъ воротахъ Константина, построенныхъ изъ прежнихъ Трояновыхъ (рис. 31). Мавзолей Адриана, имѣющій до 226 футовъ въ диаметръ, былъ обильно декорированъ паросскимъ мраморомъ и вверху увѣнчанъ кедровою шишкою. Существенная часть его сохранилась до нашего времени и называется Замокъ Ангела.

Въ послѣдній періодъ античнаго міра сооружена базилика Константина, начатая Максенціемъ. Это было огромное сооруженіе, средней корабль котораго былъ покрытъ обширнымъ крестовымъ сводомъ, а боковые корабли—коробовыми сводами. Груды камня, вѣдѣтвіе разрушенія сводовъ, лежатъ еще на землѣ, но среди этихъ развалинъ до сей поры видны три большихъ полукруглыхъ свода съ выстроеною позже абсидою. Если прибавить къ нимъ соедѣнія зданія и Колизей, то все вмѣстѣ получитъ видъ цѣлаго города въ развалинахъ. Изъ публичныхъ бань, обставленныхъ роскошно, бани Каракаллы и Діоклетіана сохранились въ значительныхъ остаткахъ: главная часть послѣднихъ вошла въ составъ церкви св. Маріи degli angeli. Вышеупомянутый Пантеонъ составлялъ часть бань Агриппы.

Въ числѣ различныхъ форумовъ вѣчнаго города важнѣйшимъ былъ Форумъ Романи, вѣкогда замѣчательныи по своему великолѣбію и по красивому размѣщенію построекъ, какія его окружали. Ураво, на одной изъ продолговатыхъ его сторонъ, недавно открытъ портикъ, построенныи Юліемъ Цезаремъ, Basilica Julia. Форумъ Траяниши, построенный архитекторомъ Аполлодоромъ, съ пятикорабельной базиликой Ульпія, отличался своей обширностью, красотой и изяществомъ. Въ центрѣ возвышалась украшенная рельефами мраморная колонна со статуей императора наверху.

Памятники Помпеи заслуживаютъ особаго вниманія. Они свидѣтельствуютъ о примѣненіи греческихъ формъ въ римской архитектурѣ. Мы видимъ здѣсь триумфальныя арки, храмы, бани, театры (рис. 32), городскія стѣны и ворота такія же, какъ и въ тогдашнемъ Римѣ, но уменьшенныя въ двѣнадцать разъ. Частныя дома отличались богатствомъ стѣнной живописи и свидѣтельствовали о роскошной жизни ихъ обитателей.

Особенно величественны и богаты памятники въ Южной Фран-

ни, именно хорошо сохранившіеся амфитеатры въ Арлесѣ и Нимѣ, триумфальная арка и большой театр въ Оранжѣ, красивыя и хорошо сохранившіеся храмъ въ Нимѣ, извѣстныя подь названіемъ „Maison carrée“, и великолѣпный водопроводъ Pont du Gard. Въ Германіи, въ Трирѣ, памятниками римской эпохи сохранились развалины императорскаго дворца, базилики и особенно огромныхъ воротъ Porta Nigra. На Востокѣ, наконецъ, постройки Пальмиры (Тадмора) и Геліополя (Бальбекъ) представляютъ собою блестящіе образцы пышнаго великолѣпнаго архитектуры.

VII. Древне-христіанская архитектура.

Первые начатки христіанской архитектуры надо искать въ римскихъ катакомбахъ, похожихъ на узкіе и тѣсныя корридоры, или на галереи въ рудникахъ,—корридоры, которые продѣлались въ черномъ, пористомъ туфѣ и служили для погребенія покойниковъ, откуда и самое названіе ихъ—Coemetetia (кладбища). Справа и слѣва, въ боковыхъ стѣнахъ катакомбъ, устраивались впадины, гдѣ дѣлались узкія и длинныя ниши, едва достаточныя для помѣщенія человѣческаго трупа. Въ такую нишу клали трупъ покойника, и отверстіе закладывалось плитой, на которой обозначались имя покойника или какой-нибудь особыя орнаментныя погребальныя символы. Для погребенія важныхъ лицъ, епископовъ или мучениковъ, устраивался склепъ болѣе просторный, и стѣны его расписывались орнаментами. Въ катакомбахъ находятъ также залы болѣе обширныя, болѣе высокія, сводчатыя и съ нишами; стѣны и потолки здѣсь украшены живописью; очевидно, это были часовни, предназначенныя для богослуженія.

Эти безыскусственныя и безформенныя начатки христіанской архитектуры принадлежатъ первымъ вѣкамъ нашей эры. Когда христіанство стало государственной религіей, тогда только начали строить зданія, болѣе достойныя новаго культа. Хотя расположеніе языческихъ храмовъ казалось мало соотвѣтственнымъ для этой цѣли и ими пользовались только въ исключительныхъ случаяхъ, однако нельзя было отрѣшиться отъ типовъ прежнихъ построекъ, такъ что расположеніе и форму различныхъ базиликъ пришлось приспособлять къ новымъ потребностямъ. При этомъ принимались за образецъ базилики, нерѣдко встрѣчавшіяся въ домахъ знатныхъ лицъ. Такимъ базиликамъ подражали въ сооруженіи христіанскихъ храмовъ, хотя и допускались видоизмѣненія. Прострапство длинное,

прямоугольное, раздѣленное вдоль на три или на пять кораблей рядами колоннъ, служило мѣстомъ для молящихся. Конечная, наиболѣе возвышенная часть, образующая полукругъ, назначена была для алтаря (рис. 33). Въ этой послѣдней части, епископы и священники являлись передъ народомъ. Таково было расположеніе древнихъ христіанскихъ базиликъ. Ихъ строили по направлению съ Востока на Западъ, такъ что полукруглая часть центрального корабля (абсида или *concha*), приходившаяся на Востокъ, была выше прочаго зданія на нѣсколько ступеней. Это полукружіе иногда, какъ напр. на рис. 33, отдѣлилось отъ остальнаго сооруженія поперечнымъ кораблемъ (трансептомъ), придававшимъ храму крестообразную форму. Тамъ, гдѣ центральный нефъ примыкалъ къ абсидѣ, ставился алтарь, передъ которымъ

возвышалась триумфальная арка, державшаяся на двухъ колоннахъ, болѣе массивныхъ, нежели всѣ остальные (рис. 34). Эти послѣднія соединялись между собою арками (иногда также прямымъ архитравомъ), державшими на себѣ верхнія стѣны центрального нефа и отдѣлявшими его отъ боковыхъ нефовъ, которые были вдвое уже и ниже. Верхняя часть стѣнъ среднего корабля на одинаковыхъ разстояніяхъ была прорѣзана рядомъ большихъ и широкихъ полуциркулярныхъ оконъ, черезъ которыя проникалъ внутрь обильный свѣтъ. Въ менѣе высокихъ стѣнахъ побочных кораблей иногда продѣлывались окна; наоборотъ, абсида въ древнія времена всегда оставалась безъ оконъ, въ таинственномъ полумракѣ, въ глубинѣ

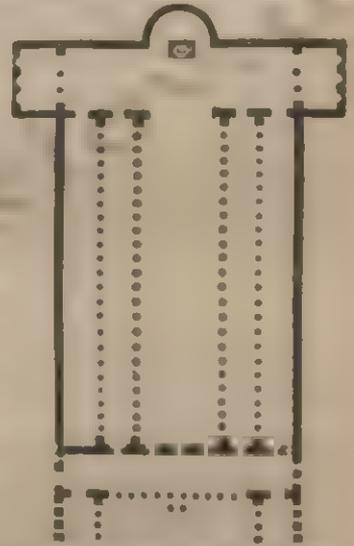


Рис. 33. Планъ древней базилики св. Петра въ Римѣ.

котораго блистали мозаики на золотомъ фонѣ. Каждый корабль имѣлъ свой особый входъ; иногда, въ большихъ церквахъ, у центрального корабля было три входа. Къ каждому входу примыкалъ притворъ, составлявшій обыкновенно величавый атриумъ съ квадратнымъ дворомъ, окруженнымъ портиками. Древнѣйшія базилики—самыя изящныя, потому что для украшенія ихъ употреблялись остатки языческихъ храмовъ и другихъ пышныхъ зданій. Особенно колонны для базиликъ брались изъ античныхъ роскошныхъ зданій, а стѣны въ абсидѣ, въ триумфальной аркѣ и подъ аркадами корабля украшались мозаикой, т. е. изображеніями, составленными изъ разноцвѣтныхъ кусочковъ стекла.

Въ числѣ базиликъ, сохранившихся до новѣйшихъ временъ, пятикорабельная базилика св. Павла въ Римѣ, построенная въ 386 г. Феодосіемъ и Гоноріемъ, отличалась своей древностью, величественностью своего плана, богатствомъ орнаментаціи. Она была разрушена въ 1823 г. пожаромъ и опять отстроена заново (рис. 34). 80 колоссальныхъ гранитныхъ колоннъ, поставленныхъ въ четыре ряда, съ перекинутыми на нихъ арками, раздѣляютъ это исполинское зданіе, длина котораго равняется 450 футамъ, а ширина центрального корабля 77 футамъ, между тѣмъ какъ главный корабль Кельнскаго собора имѣетъ только 44 фута.



Рис. 34. Внутренность храма св. Павла въ Римѣ.

Къ эпохѣ императора Константина относится базилика св. Петра, раздѣленная на пять кораблей (рис. 33). Она была разрушена въ XV в. Великолѣнная базилика съ тремя нефами, до сихъ поръ хорошо сохранившаяся, — базилика св. Маріи Великой (S. Maria Maggiore). Въ концѣ V-го и въ началѣ VI-го вѣка были построены находящаяся у воротъ Рима базилики св. Лаврентія и св. Агнесы. Базилики св. Праксиды и св. Клемента относятся къ IX-му столѣтію. Первая замѣчательна богатыми мозаичными украшеніями, вторая — благородной мраморной отдѣлкой. Въ бази-

ликъ св. Клементя вполне сохранилось устройство древне-христіанскаго клироса, съ мраморною загородкою, двумя амвонами (каоедрами) для чтенія апостола и евангелія, съ пасхальными подсвѣчниками и алтаремъ подъ балдахиномъ (ciborium), покоящимся на колоннахъ.

Въ ряду замѣчательнѣйшихъ памятниковъ Равенны отмѣтимъ базилику св. Аполлинарія въ Классисѣ, древнемъ портѣ Равенны. Въ томъ же городѣ находится церковь св. Аполлинарія Новаго, также красивое зданіе времени Феодориха Великаго, богато украшенное мозаиками. Надгробный памятникъ Феодориха, имѣющій форму десятиугольника, покрытаго монолитной куполообразной глыбой и имѣвшаго нижній и верхній этажи, есть подражаніе мавзолеямъ римскихъ императоровъ.

По свидѣтельству старинныхъ германскихъ лѣтописцевъ, большинство религіозныхъ зданій, построенныхъ въ эту эпоху въ Германіи, имѣло форму римской базилики. Планъ одного изъ такихъ зданій, Сенъ-Галленскаго аббатства съ его монастырскими постройками, сохранился до сего времени въ мѣстной бібліотекѣ. Планъ этотъ составленъ около 830 г. придворнымъ архитекторомъ Людовика Благочестиваго.

Изъ немногихъ римскихъ базиликъ, еще сохранившихся на древне-христіанскомъ Востокѣ, можно назвать церковь Богоматери въ Виолесемѣ; она была построена во времена Константина, на самомъ мѣстѣ рожденія Христа.

VIII. Византійская архитектура.

Въ то время, какъ на Западѣ развивалась христіанская базилика, въ Византійской имперіи возникъ, по римскимъ образцамъ (осьмиугольныя базилистеріи и ротонды), новый стиль архитектуры, въ которомъ главные элементы состоятъ въ распредѣленіи различныхъ частей вокругъ центральнаго пункта и въ излюбленномъ способѣ покрывать выдающіяся части зданія куполомъ. Ряды колоннъ базиликъ замѣняются здѣсь столбами съ широкими поверхностями и большими арками, и только, какъ элементъ дополнительный къ этимъ главнымъ формамъ, прибавляются колонны, поддерживающія верхнія галереи и отдѣляющія боковыя помѣщенія. Только абсида, необходимая для алтаря, нарушаетъ строго-центральное расположеніе постройки. Что касается до внутренней орнаментации, то стѣны и столбы обкладывались драгоценнѣйшими мраморами различныхъ



Рис. 35. Храмъ св. Виталия въ Равеннѣ.

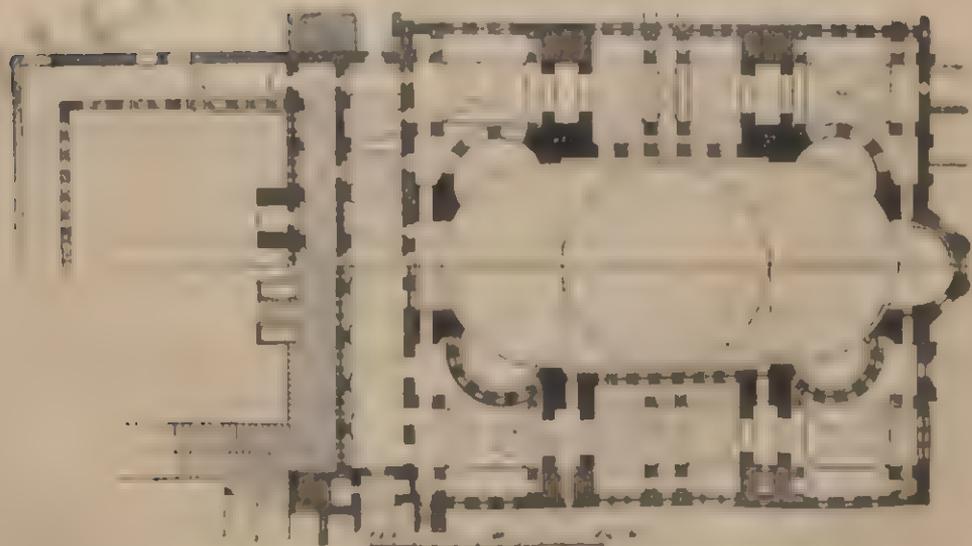


Рис. 36. Планъ храма св. Софїи въ Константинополѣ.

оттѣнковъ: своды, арки, купола и ниши украшались богатыми и блестящими мозаиками: колонны съ ихъ базисами и капителями, карнизомъ, фризомъ, наличники дверей и оконъ, а также балюстрады верхнихъ галерей были изъ мрамора и покрывались орнаментами.

Однимъ изъ памятниковъ чистѣйшаго византійскаго стиля представляется церковь св. Виталія въ Равеннѣ, построенная во времена господства остъ-готововъ, — чрезвычайно сложная, окруженный нишами и покрытый куполомъ восьмиугольникомъ съ круговымъ обходомъ, съ углубленною алтарною абсидою и верхними галереями (рис. 35). Но вышшимъ образчикомъ этого восточнаго стиля былъ знаменитый храмъ св. Софїи въ Константинополѣ, который сооружался съ 532 по 537 г. при императорѣ Юстиніанѣ. Въ планѣ храма св. Софїи (рис. 36) не трудно узнать планъ базилики. Въ центрѣ, на четырехъ огромныхъ столбахъ, возвышается главный куполъ; съ восточной и западной сторонъ отъ этого купола находятся два полукупола, къ которымъ примыкаютъ три другихъ, такъ что все вообще покрытіе зданія состоитъ изъ девяти куполовъ, поднимающихся одинъ надъ другимъ. Въ общемъ, зданіе представляется почти квадратнымъ.

Построенная около 900 г. церковь Богоматери въ Константинополѣ представляетъ собою красивый образчикъ позднѣйшей византійской постройки. Примѣромъ далеко распространившагося византійскаго вліянія можетъ служить Императорская Капелла въ Ахенѣ. Построенная Карломъ Великимъ въ 796—804 гг., она имѣетъ форму восьмиугольника, покрытаго куполообразнымъ сводомъ съ шестнадцатиграннымъ обходомъ, надъ которымъ, по византійскому обычаю, помѣщается верхняя галерея. На мѣстѣ подлѣе явившагося готическаго хора первоначально находилась алтарная ниша.

IX. Мусульманская архитектура.

Развитіе мусульманской архитектуры тѣсно связано съ религіозными потребностями, въ иѣкоторомъ отношеніи соответствующими нуждамъ христіанства. Укрытое пространство (михрабъ), предназначенное для правобѣрныхъ, являющихся туда на молитву, и особенно священное пространство, гдѣ хранится коранъ (киблахъ), составляютъ существенныя части каждой мечети. Внутренній дворъ съ фонтаномъ, въ которомъ пилигримы совершаютъ свои омовенія, примыкаетъ къ главному зданію. Стройныя башни ми-

наретовъ, съ высоты которыхъ муэдзины призываютъ правоверныхъ на молитву, также принадлежатъ къ мечети и, наконецъ, нерѣдко входитъ въ составъ зданія куполообразная могила ея соорудителя.

Основной формой мечетей были или византийская центрально-купольная постройка, или квадратный дворъ съ портиками вокругъ него и святилищемъ внутри. Последняя форма, какъ удостовѣряютъ древнѣйшія египетскія мечети (рис. 37), первоначально была наиболее любимой у послѣдователей ислама.

Художественный вкусъ арабовъ былъ не настолько развитъ, чтобы они, въ сооруженіи зданій, проявили прогрессъ архитектуры. Тѣмъ не менѣе, ихъ пылкая фантазія побуждала ихъ своеобразно варіировать традиціонныя архитектурныя формы. Просторныя дворы и аркады, въ которыхъ нуждались мечети, повели къ тому, что

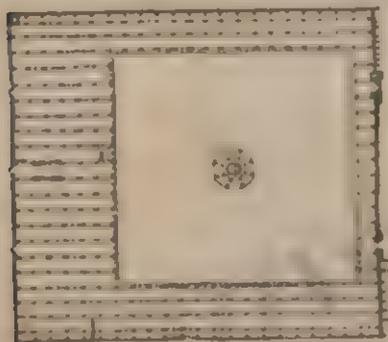


Рис. 37. Планъ мечети Амру въ Каирѣ.

стали строиться колоннады и галереи на столбахъ. Для соединенія колоннъ или столбовъ употреблялись, рядомъ съ полукруглыми арками, повышенныя круглыя арки (рис. 40), арки заостренныя, арки въ видѣ подковы или кила (рис. 38). Покрытіемъ зданій служилъ или деревянный потолокъ, какой встрѣчается въ древнихъ христіанскихъ базиликахъ, или византийскій куполь.

Вмѣстѣ съ этимъ плоскимъ потолокомъ, у арабовъ рано вошелъ въ употребленіе своеобразный родъ свода, называемаго сталактитовымъ и всего нагляднѣе выражающаго ихъ характеръ. Онъ состоитъ изъ ряда перецветающихся частей свода, выступовъ и впадинъ, совокупность которыхъ, дѣйствительно, имѣетъ видъ сталактитовъ (рис. 39).

Орнаментика арабовъ проявляется главнымъ образомъ въ декорированіи плоской поверхности стѣнъ. Эти послѣднія, при неисчерпаемомъ обилии формъ, покрыты рисунками, которые перепутываются до того, что, кажется, видишь передъ собою восточныя коверы, и невольно думаешь о легкихъ шалаткахъ этого кочеваго народа (рис. 39 и 40). Но только внутренность арабскихъ зданій богато украшается: снаружи обыкновенно совсѣмъ не встрѣчается никакихъ украшеній. По тому, что осталось въ Аравіи, Палестинѣ и Сиріи отъ древнѣйшихъ арабскихъ памят-

никовъ, можно судить, что это было искусство въ дѣтскомъ состояніи, подвигавшееся впередъ оцущью. Таковы Кааба въ



Рис. 38. Арабскій порталъ (скаленидная арка) въ Икошумѣ.



Рис. 39. Сталактитовый сводъ въ Кубѣ, близъ Палермо.

Меккѣ, знаменитая мечеть Омара въ Иерусалимѣ (Сахра-мечеть) и большая мечеть калифа Валида въ Дамаскѣ. Искусство арабовъ въ Египтѣ достигло весьма значительнаго развитія

и сложилось въ опредѣленную систему. Рядомъ съ древнѣйшими памятниками эры фараоновъ, архитектура ислама возвысилась до удивительной величественности (мечети и надгробные памятники въ Каирѣ).

Нигдѣ архитектура арабовъ не расцвѣла въ произведеніяхъ, исполненныхъ такого благородства и граціи, какъ на Пиренейскомъ полуостровѣ. Близость христіанскаго Запада, и частыя столкновения съ рыцарствомъ повели къ тому, что господствовавшее въ западной части Европы уметвенное настроеніе проникло въ маври-



Рис. 40. Павильонъ въ Альгамбрѣ, близъ Гранады.

танскую среду и оказало свое вліяніе на судьбы искусства. Архитектура блистательно воспользовалась этими выгодами.

Велѣвъ за покореніемъ Испаніи Абдеррахманъ построилъ въ Кордовѣ великолѣпную мечеть, равняющуюся, по своей славі, святилищамъ Іерусалима и Дамаска (786 г.) и нигдѣ, въ своихъ существенныхъ частяхъ, сохранившуюся въ Кордовскомъ соборѣ. Къ періоду большаго развитія принадлежатъ великолѣпныя постройки въ Севильѣ, а именно Алькасаръ и бывший минареть, теперь такъ называемая колокольня Гиральда.

Мавританское искусство достигло своего наивысшаго развитія въ постройкахъ, иллюстрирующихъ столь славный періодъ исламизма, въ Гранадскомъ королевствѣ. Несокрушимая крѣпость Альгамбра на скалѣ, господствовавшая надъ столицей этого королевства, была сооружена около 1250 г., хотя большая часть ея построена лишь въ XIV вѣкѣ.

Восточныя страны временно были также подчинены арабамъ, и ихъ удивительные памятники представляютъ послѣдній періодъ самостоятельнаго магометанскаго искусства. Персидскія и индѣйскія постройки—мавзолеи, мечети и дворцы—производятъ чарующее впечатлѣніе своими многочисленными куполами и минаретами, а также своимъ богатымъ убранствомъ драгоценными камнями, жемчугомъ и т. п. Съ завоеваніемъ Константинополя турками (1453 г.) начинается для Востока поворотный пунктъ въ архитектурномъ искусствѣ. Великолѣпная базилика св. Софіи, превращенная въ мечеть, сдѣлалась образцомъ византійскаго зданія, а вмѣстѣ съ тѣмъ и прототипомъ для магометанскихъ мечетей. Столѣтіе спустя, мечеть Селима II въ Адрианополѣ строится въ подобномъ же стилѣ (1566 г.).

Х. Романская архитектура.

(Съ X-го по XIII-й вѣкъ).

Древне-христіанская базилика въ Средніе Вѣка считалась на Западѣ каноническою формою религіозной архитектуры и, въ теченіе пятисотлѣтія, прошла рядъ фазисовъ послѣдовательно отъ самаго простаго зародыша до самыхъ блестящихъ созданій архитектуры.

Основная форма базилики (рис. 41) въ послѣдствіи измѣнилась въ томъ смыслѣ, что возвышенная ея часть, предназначенная для причта и клира, стала длиннѣе и получила названіе хора. Подъ хоромъ начали устраивать родъ сводчатаго склепа (куртыа). Иногда, какъ напр. на рис. 41, боковыя корабли и нижній обходъ вокругъ хора удлиннялись или заканчивались рядомъ съ нимъ особыми нишами.

Высокій средній корабль остался съ своими низкими боковыми, въ большинствѣ случаевъ и съ поперечнымъ, кораблями, вълѣдствіе чего церковь получала форму креста, хотя эта форма и не всегда выдавалась наружу, и существуютъ многія базилики въ южной Германіи, Австріи и Венгріи, не имѣющія плана въ видѣ креста. На выступахъ хора, находящихся близъ корабля, устраи-

валось возвышеніе, съ котораго читалось евангеліе народу, оттуда же и названіе этой въ своемъ родѣ трибуны (лекторіумъ). Абсиды и ниши получали различныя назначенія, именно въ рукавахъ поперечнаго корабля и въ хоровомъ обходѣ (ср. рис. 41) или въ концѣ боковыхъ кораблей.

Чтобъ имѣть достаточно пространства для молящихся, уничтожили просторный притворъ и оставили только небольшую наперть. Иногда главный входъ съ западной стороны оканчивался двумя колокольнями, которыя, сообразно вкусу сѣверной архитектуры, соединялись съ церковью. Иногда же, именно въ Германіи,

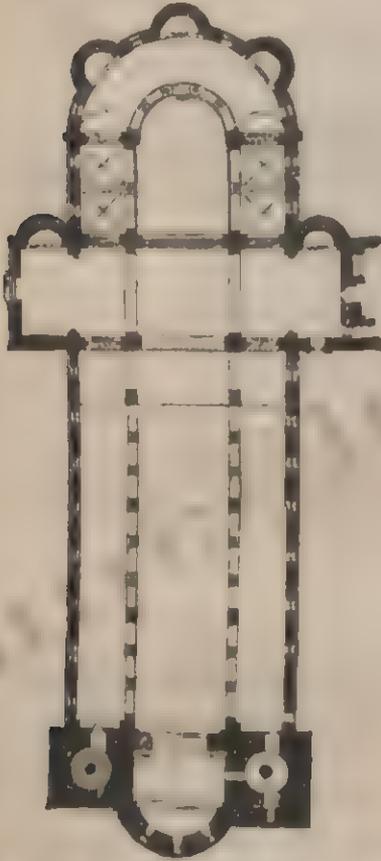


Рис. 41. Планъ романской базилики С.-Годарда въ Гильдестеймѣ.



Рис. 42. Кубическая капитель изъ собора въ Гуркѣ.

устроивался второй (западный) хоръ между колокольнями, какъ на рис. 41, вѣдѣтвіе чего главный входъ находился на одной изъ длинныхъ сторонъ. Первоначально всѣ части церкви имѣли, какъ въ древне-христіанскихъ базиликахъ, плоскій потолокъ, но позднѣе плоскій потолокъ замѣненъ сводомъ, вообще крестовымъ (рис. 46). Во Франціи рѣдко дѣлался

куполъ. Столбы и колонны употреблялись различныхъ видовъ, — исключительно колонны (базилика съ колоннами) или исключительно столбы (базилика со столбами), или же тѣ и другіе одновременно. При столбахъ нерѣдко были полуколонны и тому подобныя части. Обыкновенно старались оживить видъ высокой стѣны средняго

корабли и для того надъ арками устраивали карнизъ, снабженный окнами, хотя и меньшаго размѣра, чѣмъ въ древне-христіанскихъ базиликахъ. Такія же окна, только меньшаго размѣра въ сравненіи съ предъидущими, дѣлались въ стѣнахъ боковыхъ нефовъ и въ стѣнахъ абсидъ, по три въ главной абсидѣ и по одному въ малыхъ абсидахъ. Круглая арка еще преобладаетъ, но появляется уже и остроковечная арка.

Форма капителей въ колоннахъ была особенно разнообразна. Въмѣсто античныхъ формъ, долгое время, однако, бывшихъ въ ходу во многихъ странахъ, именно на Рейнѣ и во Франціи (капители коринтскаго стиля), появились красивыя формы въ видѣ чаши или кубической капители (рис. 42). Эти капители позже укра-

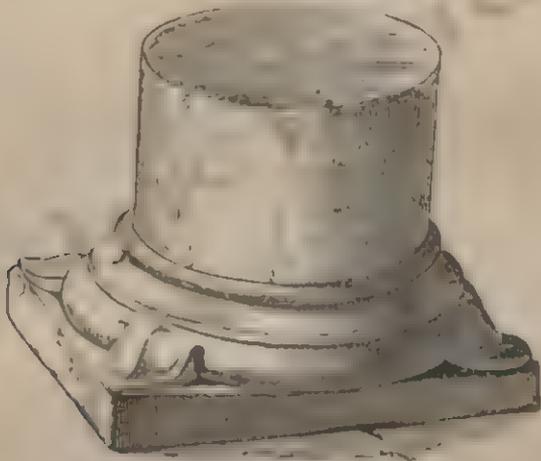


Рис. 43. Базисъ романской колонны.

шались нерѣдко листовъ, фигурами людей или чудовищныхъ животныхъ. Базы колоннъ этого стиля имѣютъ весьма характерную форму, воспроизводя аттическую базу античнаго стиля, но при этомъ на плитѣ, поддерживающей базу, съ четырехъ сторонъ приделаны листья по угламъ (грифы), иногда въ видѣ растений, а иногда — въ видѣ животныхъ формъ (рис. 43). Не менѣе характериченъ легкій фризъ изъ ряда арокъ (рис. 44), украшавшій наружную часть зданія, оживлявшій особенно видъ фасада и хора (ср. рис. 47). Роскошныя колокольни придаютъ внѣшности живописный характеръ; въ большихъ церквяхъ одиночная колокольня фасада вытѣняется двойной колокольней (рис. 47); къ нимъ нерѣдко присоединяются еще, особенно въ реинскихъ постройкахъ, осьми-

угольная колокольня надъ перекрестіемъ средняго продольнаго корабля съ поперечнымъ, а также и колокольни на фронтонахъ поперечнаго корабля. Центральною частью фасада былъ главный порталъ, также богато и блестяще разукрашенный (рис. 45), что надо сказать и о прочихъ частяхъ зданія. Эта орнаментація бываетъ весьма разнохарактерна. Богатство формъ обнаруживается сочетаніемъ цвѣтовъ и листьевъ, вѣтокъ съ листьями фигуръ людей и животныхъ, чудовищъ всякаго рода, продуктовъ символизма или воображенія сѣверныхъ народовъ. Нерѣдко надъ главнымъ входомъ находится круглое окно, называемое розой (на рис. 47, на обѣихъ колокольняхъ).

Непрерывное и прогрессивное развитіе, служащее отличительнымъ признакомъ архитектуры въ Средніе Вѣка, позволяетъ романскому стилю достигнуть его наибольшаго совершенства, по эле-



Рис. 44. Фризъ романской арки, съ церкви въ Винеръ-Нейштадтѣ.

ментъ иноземныи иногда нарушаетъ строго-самобытный характеръ этого стиля. Основной принципъ романскаго стиля, однакожъ, все-таки сохраняется и производитъ въ своихъ созданіяхъ все, къ чему только былъ онъ способенъ. Эту эпоху, представляющую переходъ отъ строго-романскаго періода къ готикѣ, называютъ стилемъ переходнымъ. Она относится ко времени 1175 г. по 1250 годъ. Она возникла изъ потребности имѣть зданія болѣе красивыя, богато-украшенныя, элегантныя. Крестовые походы познакомили съ блестящей цивилизаціей Востока и съ архитектурой восточныхъ народовъ. Архитектоническія формы Востока проникли въ цивилизацію Запада. Арка остроконечная, арки въ видѣ подковы и полуовальной кривизны, углубленія, болѣе или менѣе глубокія въ колоннахъ, форма капителей болѣе стройная — вотъ отличительныя черты этой архитектуры. Самую богатую орнаментацію имѣли порталы (рис. 45); блестящее развитіе получила также оконная роза.

Романскія зданія древнѣйшаго періода, а равно и базилики съ плоскимъ потолкомъ, находятся главнымъ образомъ въ Саксоніи, напримѣръ, церковь въ замкѣ Кведлинбургѣ. Тоже, однакожъ, встрѣчается и въ восточной Германіи, напримѣръ — церковь при монастырѣ Паулицелле, въ настоящее время одна изъ красивѣйшихъ развалинъ Тюрингіи. Соборъ въ Гильдесгеймѣ —



Рис. 45. Порталь переходнаго стили. Церковь св. Яка въ Венгріи.

одинъ изъ красивѣйшихъ образцовъ архитектуры этой эпохи, а также тамошнія церкви св. Михаила и св. Годедарда. На берегахъ Рейна существуютъ до сихъ поръ развалины великолѣпной базилики, монастырской церкви Лимбургской въ Пфальцѣ. Изъ другихъ храмовъ съ колоннами упомянемъ: монастырскую церковь въ Альпирсбахѣ въ Шварцвальдѣ, соборы въ Шаффгаузенѣ и Констанцѣ; красивые базилики со столбами — соборъ въ Гуркѣ въ Каринтіи, съ пышной мраморной криптой, с. Эммерана, с. Иакова и кафедральный соборъ въ Регенбургѣ, а также соборъ въ

Вюрцбургѣ. Соборъ въ Трирѣ начатъ и оконченъ архіепископомъ Поппо (1047).

Въ Германіи базилика со сводами стала преобладать надъ храмами съ плоскимъ потолкомъ прежде всего въ земляхъ, орошаемыхъ Рейномъ: соборы въ Майнцѣ, въ Шпейерѣ (рис. 46) и Вормсѣ XII-го вѣка, далѣе — церковь при монастырѣ въ Лаахѣ, Капито-



Рис. 46. Внутренность романской церкви со сводами (Соборъ въ Шпейерѣ).

лійская св. Маріи, св. Апостоловъ и Большого Мартина въ Кёльнѣ, соборъ въ Боннѣ, приходская церковь въ Гельнгаузенѣ, соборъ Лимбургскій въ Ланѣ. Къ этимъ образцамъ слѣдуетъ присоединить, но уже какъ принадлежащіе переходному стилю, соборъ въ Наумбургѣ и великолѣпнѣйшій соборъ въ Вамбергѣ. Фасадъ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ съ ея богатымъ порталомъ, называемымъ



Рис. 47. Западный фасадъ церкви св. Яка.

гигантскими вратами, а также корабль церкви св. Михаила принадлежать къ той же эпохѣ.

Въ сѣверной Германіи, гдѣ не было строительнаго камня, въ началѣ XII-го вѣка красивыя церкви въ романскомъ стилѣ сооружались изъ кирпича. И здѣсь примѣнялись столбы и сводъ. Заслуживаютъ упоминанія: церковь при монастырѣ въ Гериховѣ, въ Зиннѣ и Аридзе, соборъ Рацбургскій и др.

Въ Италіи находимъ еще большее разнообразіе въ романской архитектурѣ. Рядомъ съ предпочтеніемъ древнехристіанской базилики (соборъ въ Пизѣ, пятикорабельный съ трехкорабельнымъ поперечнымъ кораблемъ, св. Михаила въ Луккѣ (рис. 48), св. Мишіата во Флоренціи, св. Зенона въ Веронѣ), находятъ себѣ примѣненіе и византійская форма, какъ напр. въ св. Маркѣ въ Венеціи, построенномъ въ формѣ греческаго креста съ пятью куполами. Другія постройки, особенно въ Ломбардіи, замѣтвуютъ отъ базиликъ крестовый сводъ;

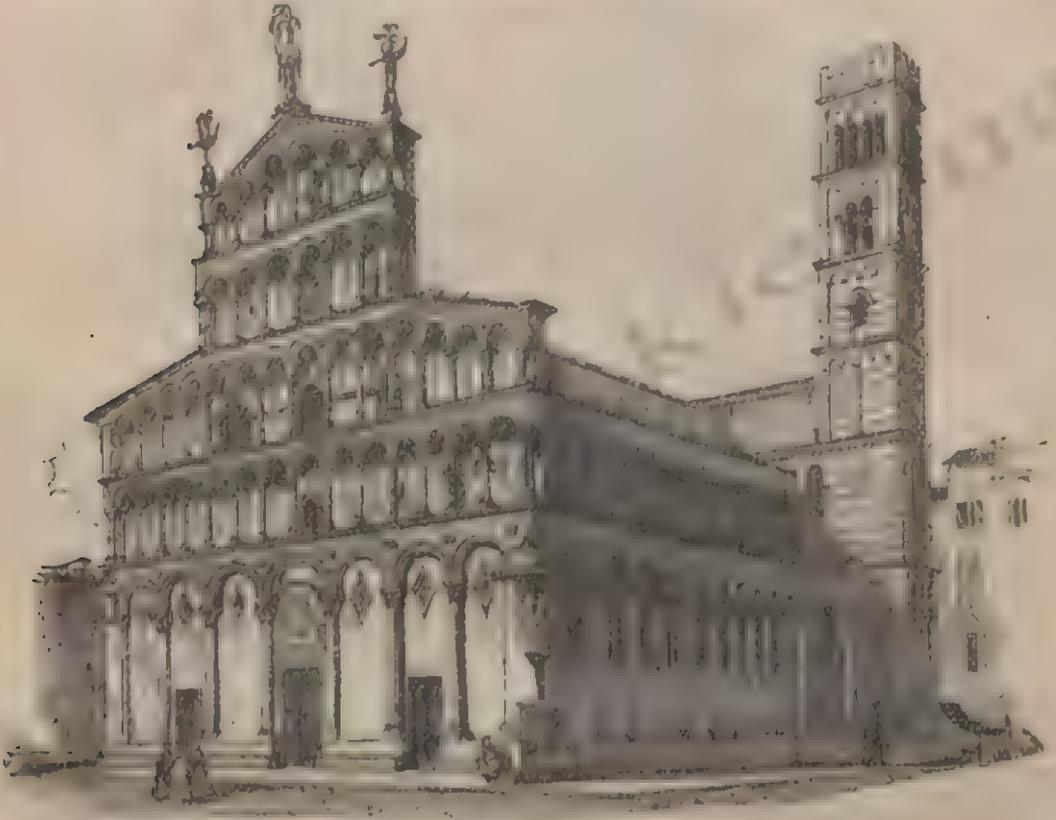


Рис. 48. Церковь св. Михаила въ Луккѣ.

таковы: соборъ въ Моденѣ, ц. св. Амвросія въ Миланѣ, соборъ въ Пармѣ и др. Въ Сициліи, наконецъ, во времена норманскаго господства, сочетаніе формы базилики съ сталактитовыми сводами арабовъ и примѣненіе византійскихъ мозаикъ производятъ пріятное впечатлѣніе: дворцовая часовня въ Палермо, Монреальскій соборъ (XII-го вѣка). На этихъ норманскихъ постройкахъ, какъ обыкновенно встрѣчается и на Сѣверѣ, фасады имѣютъ двѣ колокольни, тогда какъ въ Италіи (см. рис. 48) одиночная колокольня (campanile) чаще всего не соединяется съ церковнымъ зданіемъ.



Рис. 49. Видный видъ церкви св. Стефана въ Камб.

Во Франціи также встрѣчается много зданій романскаго стиля. При этомъ на Югѣ преобладаетъ коробовой сводъ. Такъ, въ церкви св. Серена въ Тулузѣ, одной изъ грандіознѣйшихъ церквей римской эпохи, пять кораблей съ трехкорабельнымъ поперечникомъ, съ хоромъ о пяти абсидахъ, къ которымъ присоединяются еще четыре въ поперечномъ кораблѣ, посрединѣ высокая колокольня съ куполомъ, подъ хоромъ просторная крипта. Въ орнаментикѣ видно

тщательное подражаніе римскимъ пышнымъ постройкамъ, какъ напр. въ фасадахъ соборовъ въ Арль и церкви въ С.-Жилль.

Въ Нормандію, напротивъ, крестовый сводъ проникъ очень рано; какъ въ церкви св. Троицы и св. Стефана въ Канъ, въ фасадахъ церквей—по двѣ колокольни (см. рис. 49). Въ западной части Франціи принялся византійскій куполь, что видно по церкви св. Троицы въ Перигё—копіи съ церкви св. Марка въ Венеціи.

На Испанію повліяла Франція прежде всего своими коробовыми сводами, какъ въ соборѣ Сантъ-Яго, составляющемъ подраженіе св. Сернэну въ Тулузѣ, затѣмъ—крестовымъ сводомъ, какъ въ соборахъ Таррагоны и Саморы.

Наконецъ, Англія, съ завоеванія своего норманами, заимствовала отъ нихъ сложившійся уже въ Нормандіи кругло-арочный стиль, хотя при тяжеловѣсныхъ столбахъ оставляется сводъ, который замѣняется плоскими потолками. Это показываютъ соборы въ Доргэмѣ, Петерборо и другія постройки.

XI. Готическая архитектура.

(Съ XIII-го по XVI-й вѣкъ).

Готическій или стрѣльчатый стиль есть особая система постройки, не имѣющая ничего общаго ни съ предшествовавшими ему, ни съ послѣдующими стилями. Онъ—оригинальный стиль, развившійся въ теченіе трехъ различныхъ эпохъ, изъ которыхъ каждая носитъ свой особый отпечатокъ.

Этотъ стиль получилъ свое названіе не отъ готовъ; итальянцы такъ называли его въ насмѣлку, желая тѣмъ обозначить, что это стиль совершенно варварскій. Его слѣдовало бы назвать германскимъ. Хотя острокопечная арка уже примѣнялась въ мавританскомъ стилѣ, а также встрѣчалась въ послѣдней трети XII-го вѣка у смѣшаннаго населенія сѣверной Франціи, откуда эта форма перешла и въ Англію, но именно въ Германіи этотъ стиль получилъ свое нормальное развитіе. Впервые его стали примѣнять около 1150 г. къ высокимъ постройкамъ въ Парижѣ (церковь въ С.-Дени, соборъ Богоматери) и окрестностяхъ; позднѣе, около 1220 г., онъ распространился по берегамъ Рейна, гдѣ соперничалъ съ круглой аркой, подчиняя ее себѣ то быстро, то съ большей или меньшей медленностью. Періодъ его наибольшей чистоты обнимаетъ собою время между 1125 и 1275 гг.; періодъ его красоты, совершенства, славы совпадаетъ съ годами 1275 по 1350.

Упадокъ этого стиля, т. е. преобладаніе въ немъ болѣе декоративнаго направленія, относится къ 1350 и 1500 гг.

Этотъ стиль зародился въ пѣдрахъ германскихъ племенъ, которыя, усовершенствовавъ романскій стиль, старались придать ему

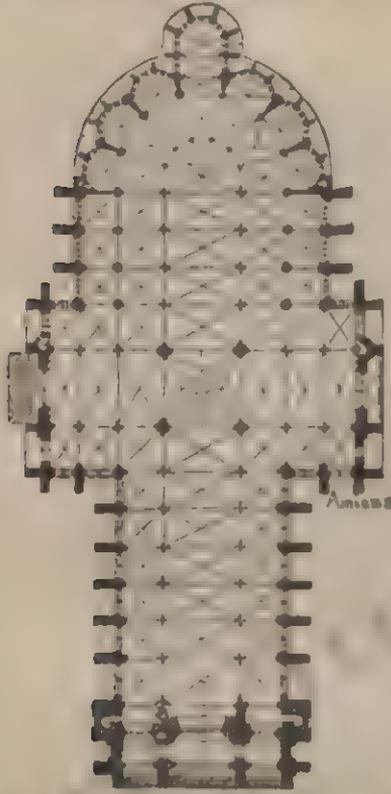


Рис. 50. Планъ готическаго собора въ Амьенѣ.

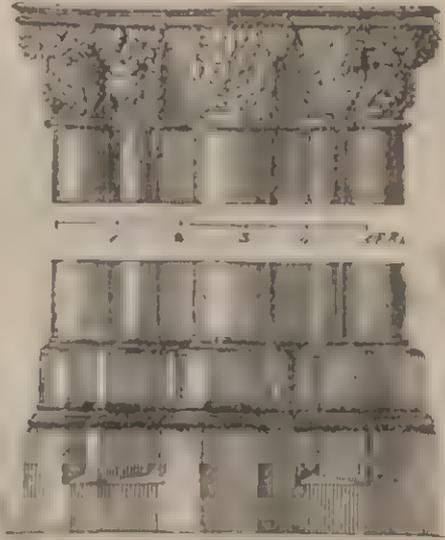


Рис. 51. Столбы въ Кельнскомъ соборѣ.

въ высоту и, благодаря своей остроконечной аркѣ, получаетъ способность возводить самыя смѣлыя постройки. Теперь только средневѣковые соборы могли достигнуть полной величественности. Продольное пространство и хоръ имѣютъ перѣдко пятикорабельную форму, которая какъ бы пересѣкается трехкорабельнымъ поперечнымъ пространствомъ. Боковые корабли, какъ встрѣчается и въ романскихъ церквахъ южной Франціи (ср. церковь св. Сергона въ Тулузѣ), продолжаютъ позади хора въ видѣ не полукружія, а многогранника и образуютъ

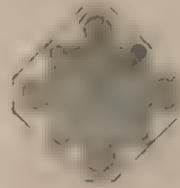


Рис. 52. Разрѣзъ готическаго столба.

Гордо возвышающаяся остроконечная арка легко опирается на колонны и столбы готическаго зданія, напоминающіе свою про-

порціональністю и граціозністю стройніе стволы деревьевъ (рис. 51). Между тѣмъ какъ романскіе столбы прямоугольны, готическіе большею частью имѣють въ основаніи форму круга, къ которому приставлены четыре полуколонны большого размѣра и четыре меньшаго (такъ называемыя старшія и младшія служебныя

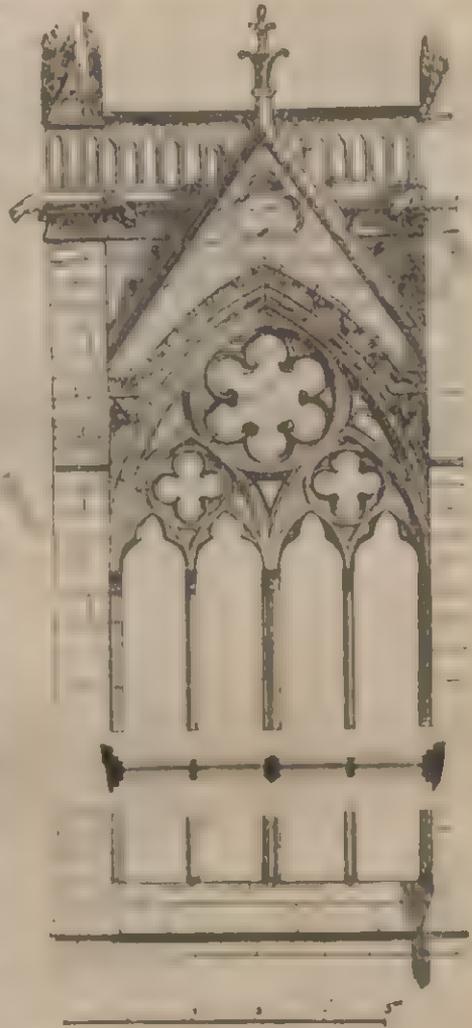


Рис. 53. Внутренность готическаго собора въ Бовэ.

колонны, *alten und jungen Dienste*), какъ подпоры реберъ свода (рис. 52). Еще оживленіе представляется столбъ, когда его стержень имѣеть углубленія между служебными колоннами. База или цоколь столбовъ многоугольно дѣлится на двѣ части, которыя соединяются между собою тонкою раздѣлкою, напоминающею аттическую базу (ср. рис. 51). Капителы опоясаны нарядной листвою, въ

которой впервые видно подражаніе естественнымъ мѣстнымъ растеніямъ—дубамъ, чертополоху, плющу, винограднымъ листьямъ и т. п. Надъ капителями полуколонны продолжаютъ въ видѣ реберъ и валовъ свода, лучеобразно исходящихъ одинъ изъ другого и придающихъ смѣлой постройкѣ видъ настоящаго лѣса. Тяжеловѣсная мертвая масса камня исчезаетъ за стройными столбами, высокими, заполняющими всю стѣну, окнами, чрезъ которыя свѣтъ льется въ изобиліи вовнутрь зданія (рис. 53). Широкіе, пышные оконные пролеты, при разнообразныхъ формахъ своихъ перегородокъ (рис. 54), раздѣленныхъ на двѣ, три, четыре, пять, шесть, семь и т. д. частей выступающими наружу горбылями, заполняются прозрачною живописью на стеклѣ; они-то и указываютъ на блестящую эпоху готическаго стиля. Ниже оконъ нерѣдко по всей стѣнѣ средняго корабля устраиваются галереи: на колонкахъ, такъ называемыя трифоріи, которыя иногда исполняютъ роль оконъ, такъ что стѣны какъ бы совсѣмъ исчезаютъ (рис. 53).

Снаружи эти удивительныя зданія подпираются цѣлою системой мощныхъ, какъ бы выходящихъ изъ стѣны, контрфорсовъ, которые соединяются съ высшимъ пунктомъ средняго корабля помощью смѣло восходящихъ Рис. 54. Окно въ 8-te Chapelle въ Парижѣ.



Всё зданіе получаетъ возвышенный характеръ отъ этихъ нарядныхъ надоконныхъ фронтоновъ (Wimperge, рис. 54), отъ этихъ безчисленныхъ крестоцѣтныхъ шпилей (Fialen) и украшеній на контрфорсахъ (ср. рис. 55 и 57) съ висющими въ воздухѣ опорными арками, нарушающими однообразіе прямой линіи. Величественны эти осмигранныя башенки западнаго фасада, вы-

дѣляющіяся тысячами цвѣтовъ и ярусовъ, эта стройная острокопечная колокольня надъ пересѣченіемъ продольнаго и поперечнаго кораблей. Полнотѣ общаго впечатлѣнія, производимаго зданіемъ, соответствуетъ каждая его часть въ отдѣльности. Великолѣпныя двери и столбы украшены въ изобиліи ликами святыхъ; именно въ углубленіяхъ столбовъ и арокъ порталовъ помѣщено множество статуй и группъ, равно какъ и верхнее поле арки (тимпанъ) украшено рельефными изображеніями (рис. 56). Внутри зданія, краски и золото декорируютъ колонны, арки, своды: ко всѣмъ капителямъ во всѣхъ углахъ,



Рис. 55. Система контрфорсовъ въ Амьенскомъ соборѣ.

къ аркадамъ, къ башенкамъ прибавляется богатая орнаментация слегка закрученныхъ, причудливо изогнутыхъ листьевъ. Каждое остроконечіе завершается пышной розеткой.

Это богатство красивой орнаментации скопляется главнымъ образомъ въ хорѣ, устраиваемомъ здѣсь отнюдь не надъ криптой, ибо эта часть церкви назначена сохранять то, что есть наиболѣе возвышеннаго, — мощи святыхъ и алтарь.

Какой контрастъ съ важнымъ спокойствіемъ романскаго стиля! Здѣсь все бросается въ глаза, все дышетъ изяществомъ и силой,

охватывающей душу; подробности орнаментации каждой части такъ богаты, такъ многочисленны, что ансамбль рискуетъ не произвести никакого впечатлѣнія на зрителя. Грандиозное повторяется на каждомъ шагѣ, даже въ мелкихъ подробностяхъ. Благодаря такой архитектурѣ, все символизирующей, церковь является только

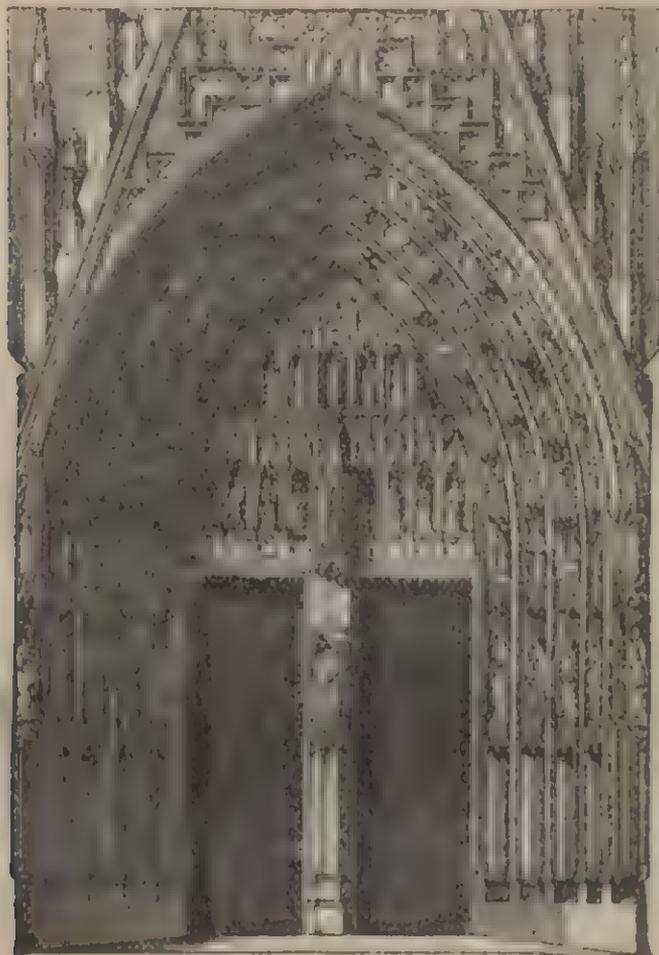


Рис. 56. Порталъ Кёльнскаго собора.

нагляднымъ олицетвореніемъ вселенной. Полъ церкви изображаетъ водную стихію, наполненную дельфинами и другими морскими чудовищами; хоръ и его часовни возвышаются надъ этою стихією и представляютъ собой сушу; базы столбовъ и колоннъ подобны островамъ, на которыхъ пальмы поднимаются къ небу. На сводѣ блистаютъ звѣзды, какъ на тверди небесной; ангелы витаютъ въ

лазури небесъ. Гроздья винограда и львы являются символами вѣры, розы и пеликаны — символами святой любви и милосердія, плюцъ и собака—символами вѣрности, ягнята—символомъ подчиненія властямъ; все это даетъ мотивы для орнаментации, тогда какъ драгоценные камни представляютъ собой священныя церков-



Рис. 57. Церковь св. Екатерины въ Оппенгеймѣ.

ныя вещи, а живопись по стѣнамъ и статуи на алтаряхъ напоминаютъ народу сцены священной исторіи.

Въ такомъ духѣ строились грандіозные соборы и тѣ церкви, которымъ дивимся мы до сихъ поръ, какъ памятникамъ эпохи, когда духъ вѣры и національный энтузіазмъ соединились между собою для созиданія такихъ сооруженийъ. Германія владѣетъ много-

численными готическими памятниками наибольшей красоты. Назовем соборъ Магдебургскій 1208 г., оконченный въ 1263 г., соборъ Фрейбургскій, въ Брейстау, относящійся къ XIII в., церковь св. Елизаветы 1235 по 1283 г., первый примѣръ церкви съ тремя кораблями равной высоты, въ Марбургѣ, церковь Богоматери въ Трирѣ 1227—1244 гг., единственную въ своемъ родѣ по оригинальной и богатой разработкѣ центрального основного плана, красивую церковь св. Екатерины въ Оппенгеймѣ 1262—1317 (рис. 57).

Лишь немногіе памятники можно поставить въ параллель съ Кёльнскимъ соборомъ. Онъ составляетъ, съ своими пятью кораблями, благороднѣйшее и грандіознѣйшее изъ готическихъ зданій, когда либо воздвигавшихся на германской почвѣ. Гергардъ фонъ-Риль Кёльнскій получилъ извѣстность, какъ первый строитель этого храма. Соборъ начать былъ въ 1248 г., а хоръ былъ освященъ въ 1322 г. Лишь по прошествіи многихъ лѣтъ былъ оконченъ средній корабль. Страсбургскій соборъ, съ своими тремя великолѣпными порталами и красивой розой въ 32 фута въ діаметрѣ, можетъ считаться однимъ изъ красивѣйшихъ памятниковъ готическаго стиля, хотя его планъ, приближающійся къ формѣ базилики, не имѣетъ ничего изящнаго. Его круглый хоръ — низокъ, темень, но величественъ; его нефъ имѣетъ что-то торжественное. Архитекторами его были Эдвинъ фонъ-Штейнбахъ († 1318), сынъ его Иоганнъ и Иоганнъ Гюльцъ изъ Кельна, окончившіи постройку сѣверной соборной колокольни. Надо упомянуть еще: изящный соборъ въ Гальберштадтѣ, соборъ въ Регенсбургѣ, величественные соборы въ Ульмѣ и Юберлингенѣ, оба съ пятью нефами, и изящный хоръ Пражскаго собора съ круговымъ обходомъ и вѣнцомъ часовень по французскому образцу. Слѣдуетъ упомянуть также пятикорабельную церковь въ Ксантенѣ, въ Нюрнбергѣ—красивый фасадъ св. Лаврентія и восточные хоры въ церкви св. Зебальда. Въ большинствѣ нѣмецкихъ церквей видно сознательное упрощеніе роскошнаго французскаго плана. Обыкновенно однокорабельный хоръ заканчивается многогранно (въ Ульмѣ и Регенсбургѣ), или по бокамъ имѣются еще два хора рядомъ съ главнымъ, какъ въ церкви св. Стефана въ Вѣнѣ или въ церкви св. Киліана въ Гейльброннѣ.

Въ сѣверной Германіи величественныя готическія церкви построены изъ кирпича; таковы: церкви при монастырѣ Доберапъ, въ Ростокѣ, Висмарѣ, Штральзундѣ и проч. Церковь св. Маріи въ Любекѣ исполнена въ стилѣ очень суровомъ. Наконецъ, рядомъ съ этими памятниками, имѣющими средній корабль

очень высокій, назовемъ другія зданія, у которыхъ простота формы болѣе сродна Германіи и болѣе соответствуетъ простотѣ нравовъ тогдашней городской жизни: соборъ въ Минденѣ, церковь св. Елизаветы въ Марбургѣ, упомянутую выше церковь св. Стефана, въ Вѣцѣ, съ ея огромной колокольней, и многія другія. Ино-



Рис. 58. Внешній видъ готическаго собора въ Реймсѣ.

гда при этихъ церквахъ съ галереями строилась галерея вокругъ хора, какъ во французскихъ соборахъ. Таковы: обѣ названныя выше церкви въ Нюрнбергѣ, церковь св. Креста въ Гмюндѣ и многія другія. Богатство нѣмецкихъ городовъ позволяетъ имъ воздвигать пышныя зданія въ готическомъ стилѣ. Назовемъ: ра-

туши въ Брауншвейгѣ, Мюнстерѣ, Бреславлѣ, Данцигѣ (Halle des Artushofes). Замѣчательны величественныя княжескія замки Мариенбургъ въ Пруссіи и Альбрехта въ Менсепѣ.

Въ Парижѣ, колыбели готическаго стиля, знаменитъ соборъ Богоматери этой архитектуры, выполненный въ строгихъ формахъ. Еще красивѣе тамъ же прелестная S-te Chapelle, принадлежавшая прежде къ королевскому дворцу. Въ строгихъ же формахъ построены величественныя соборы въ Шартрѣ, Лаонѣ, Буржѣ; напротивъ, съ изяществомъ и съ богатою пластическою орнаментацией выполнены соборы въ Реймсе (рис. 58) и въ Амьенѣ (рис. 50), — послѣдній послужилъ прототиномъ для Кельнскаго собора, — а также соборъ въ Бовѣ (рис. 53). Въ этихъ трехъ зданіяхъ впервые французскій планъ соборовъ достигаетъ своего полнаго выраженія въ галереяхъ хора и вѣнцѣ часовенъ. Наоборотъ, всѣ эти постройки отказываются отъ четырехъ колоколенъ романскаго періода и замѣняютъ колокольную надъ перекрестіемъ продольнаго нефа съ поперечнымъ простою деревянною кровлей (Dachreiter). Замѣчательно, наконецъ, смѣлое развитіе высоты, такъ что при ширинѣ въ 42 фута средній корабль перѣдко достигаетъ 140 футовъ высоты. Сюда принадлежатъ церковь св. Магду въ Руанѣ, а также зданіе суда въ томъ же городѣ. Величественны средневѣковыя укрѣпленія въ Каркассонѣ и Авиньонѣ, гдѣ также папскій дворецъ составляетъ мощное произведеніе этого времени.

Въ Нидерландахъ замѣчательны: соборы въ Брюсселѣ, въ Антверпенѣ съ его литью кораблями и смѣлою колокольною, соборъ въ Утрехтѣ; но въ богатыхъ торговыхъ городахъ замѣчательны, главнымъ образомъ, свѣтекія зданія: рынокъ въ Эинерѣ (Yper), ратуши въ Оуденарде (Oudenarde), Брюсселѣ, Брюгге и Левенѣ.

Въ Англіи, при постройкѣ собора въ Кентербери съ 1177 г. примѣненъ готическій стиль французскимъ архитекторомъ Гильомомъ де-Сансомъ, но этотъ стиль вскорѣ измѣнился сообразно англійскому характеру. Этотъ послѣдній стиль состоитъ особенно въ упрощеніи плана, который имѣетъ только три корабля и большею частью завершается прямоугольнымъ хоромъ. Но перѣдко присоединяются два поперечныхъ корабля, причемъ на значительнѣйшемъ изъ нихъ воздвигается большая четырехугольная башня. Высота зданія не столь значительна, какъ въ готическомъ стилѣ. Сто футовъ высоты для средняго корабля считаются высшимъ пунктомъ, тогда какъ во Франціи и Германіи высота достигаетъ перѣдко

140 футовъ и даже больше. Въ числѣ главнѣйшихъ зданій слѣдуетъ назвать соборы въ Салисбери и Торкѣ, въ Лихфельдѣ и капеллу Генриха VII, въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, въ Лондонѣ; послѣдняя можетъ служить образцомъ пышнаго декоративнаго развитія, свойственнаго англійской готикѣ. Въ Скандинавіи слѣдуетъ замѣтить соборы Упсальскій и Дронтгеймскій.

Въ Италіи нѣмецкимъ архитекторомъ примѣненъ новый стиль къ церкви св. Франческо въ Ассизи. Соборъ во Флоренціи, который республика желала сдѣлать самымъ величественнымъ изъ всѣхъ существовавшихъ до того времени, отличается колоссальными размѣрами. Онъ замѣчательнѣе величественнымъ куполомъ, возведеннымъ Филиппомъ Брунеллески, а снаружи украшенъ разноцвѣтнымъ мраморомъ. Слѣдуетъ назвать еще фасадъ собора въ Сіеннѣ, соборъ въ Орвіето, и особенно соборъ въ Миланѣ, весь изъ бѣлаго мрамора, замѣчательныи колоссальными размѣрами. Свѣтскія зданія во Флоренціи: палаццо Веккіо и Loggia de' Lanzi во Флоренціи, дворецъ дождей и Сà Dogo въ Венеціи, Palazzo Pubblico въ Сіеннѣ и многія другія.

Въ Испаніи, гдѣ готическій стиль распространился прямо изъ Франціи и отличается богатыми хорами и всевозможной пышностью орнаментаки, воздвигнуты были въ XV вѣкѣ соборы въ Толедо, въ Севильѣ, Бургосѣ и Барселоннѣ. Фасадъ доминиканскаго монастыря въ Вальядолидѣ представляетъ странную смѣсь формъ готическаго стиля съ формами арабскими. Въ Португаліи замѣчательна монастырская церковь въ Баталѣ.

Исполненіе столь величественныхъ зданій въ Германіи, Франціи, Англій было бы невозможно, еслибы не существовала многочисленная ассоціація строителей, распространенная по всей Германіи. Братья-каменщики сохраняли и расширяли свои архитектурныя познанія. Ассоціація эта имѣла свои главныя резиденціи въ Страсбургѣ, Вѣнѣ и Цюрихѣ.

ХII. Архитектура новѣйшихъ временъ.

а) Въ Италіи.

Первый періодъ: Возрожденіе. 1420—1500.

Но и готическій стиль отжилъ свой вѣкъ, чтобы уступить мѣсто такъ называемому стилю Renaissance (возрожденіе античнаго искусства). Въ Италіи античность никогда не исчезала вполнѣ, и тамъ сохранялись великолѣпные памятники древности. Тамъ не менѣе по-

требовались руководящія старанія Петрарки въ литературной области, чтобы художники сознательно обратили свои взоры къ античному міру.

XV-й вѣкъ есть переходная эпоха, стремившаяся примирить архитектурныя преданія недавняго прошлаго съ античными формами. При построении церквей возвращаются къ базиликамъ, частью съ плоскими покрытиями, иногда же съ крестовыми сводами. Но въ отдѣлкѣ, въ разстановкѣ колоннъ и столбовъ съ ихъ базами, капителями и карнизами, въ распределеніи арокъ и архитравовъ,

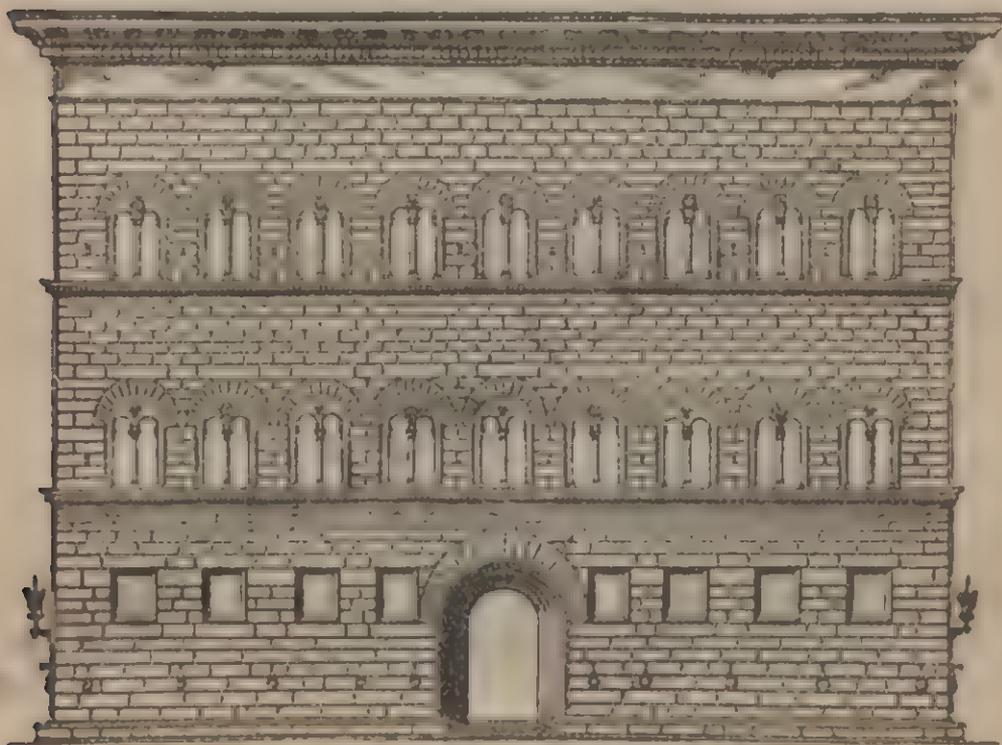


Рис. 59. Фасадъ палатно Стронци въ Флоренціи.

въ облицовкѣ оконъ и порталовъ и т. п. преобладаетъ подражаніе античному. Особенно излюбленъ въ ранній періодъ возрожденія коринтскій орденъ, капители котораго подвергаются разнообразнымъ видоизмѣненіямъ, зачастую весьма остроумнымъ и красивымъ; нерѣдко примѣняется также и его пышный карнизъ (рис. 59). Въ свѣтскихъ зданіяхъ видно стремленіе придать неправильнымъ средневѣковымъ размѣрамъ болѣе строгую симметрію, видно стремленіе къ яснымъ, гармоничнымъ пропорціямъ, къ расчлененію построекъ посредствомъ изящнаго карниза, основные элементы котораго имѣютъ ан-

тичную форму (рис. 59), хотя въ некоторыхъ мѣстахъ, наиримѣръ въ окнахъ арочной формы, раздѣленныхъ колонками (рис. 59 и 61), удерживаются основныя черты средневѣковаго фасада. На первомъ планѣ выступаетъ архитектура дворцовъ, развившаяся изъ архитектуры средневѣковыхъ замковъ, какъ и придворная, причудливая, роскошная жизнь князей этой эпохи возникла изъ воинственного, феодальнаго, рыцарскаго быта прежнихъ временъ. Тутъ въ большомъ употребленіи аркады со стройными, большею частью ко-



Рис. 60. Дворъ во дворцѣ въ Урбино.

рипоскими колоннами; особенно красивыи и благородный видъ принимаютъ дворы дворцовъ съ ихъ открытыми галереями, держащимися большею частью на колоннахъ, иногда же — на столбахъ (рис. 60). Конечно, въ сооруженіяхъ этой эпохи есть много игриваго и лишняго; строгая архитектурная критика замѣтитъ въ нихъ некоторые недостатки, но по свѣжести, наивности, полнотѣ фантазій и красивой обработкѣ формъ они превосходятъ большинство современныхъ имъ декоративныхъ построекъ позднѣйшей

готики. Поэтому-то произведенія ранняго періода Возрожденія получаютъ неотразимую привлекательность, составляющую счастливое преимущество вдохновенной юности. Но изящество и красота декоративности въ многочисленныхъ небольшихъ произведеніяхъ архитектуры — въ надгробныхъ памятникахъ, алтаряхъ, каюдрахъ, убранствѣ хора и т. п. — заключаются въ свободномъ примѣненіи классическихъ мотивовъ, какого не видывали съ античныхъ временъ.

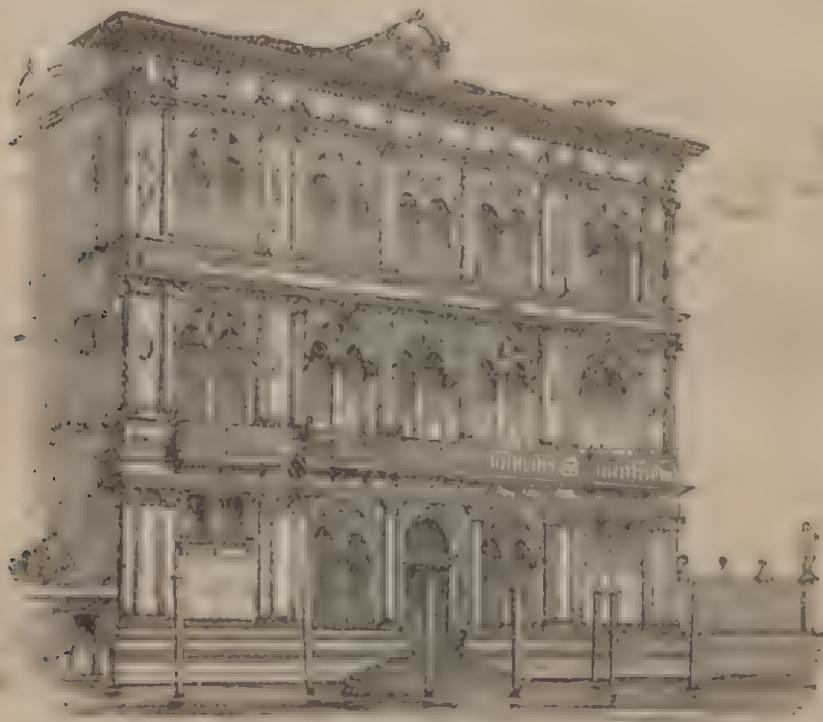


Рис. 61. Дворецъ Вендраминъ-Камбрано въ Венеціи.

Флоренція, издавна бывшая колыбелью изящныхъ искусствъ, является ею и для Возрожденія, отцомъ котораго былъ великій мастеръ Филиппо Брунеллески (1377—1446 г.). Имъ сооруженъ куполь Флорентинскаго собора, гдѣ впервые со временъ византийскаго эпохи въ величественной формѣ введенъ въ архитектуру мотивъ купола, какъ новый элементъ церковной архитектуры: далѣе: церкви св. Лаврентія и св. Духа — прѣдълежащія обѣ къ типу базиликъ съ колоннами — запечатлѣны благороднымъ классицизмомъ, дворецъ Pitti, который слыветъ за красивѣйшій образецъ флорентинскаго дворцоваго стиля. Брунеллески впервые придавъ художествен-

ное значеніе рустикъ. Изъ другихъ памятниковъ, воздвигнутыхъ во Флоренціи, замѣчательны дворцы Строцци, знаменитыи своимъ карнизомъ (рис. 59), Гонди, Гваданьи, Риккарди, Руччеллаи. Въ послѣднемъ Лео Баттиста Альберти впервые пытался соединить рустикъ съ колоннами.

Римъ представляетъ также въ своемъ маломъ и большомъ Венеціанскомъ палаццо произведенія, достойныя этой эпохи; въ большомъ, который остался неоконченнымъ, имѣется первый примѣръ красиваго зданія съ колоннами, исполненнаго по образцу Колизея.

Въ верхней Италіи мраморныи великолѣпный фасадъ Чертозы въ Павіи — одинъ изъ блестящихъ примѣровъ черезчуръ роскошной декораціи; въ то же время въ Ломбардіи возникаетъ классически усовершенствованная архитектура изъ обожженной глины (терракотовый стиль), которой богатые и великолѣпные примѣры видимъ въ такихъ произведеніяхъ, какъ фасадъ большого госпиталя въ Миланѣ и палаццо въ Болоньи.

Въ Венеціи постройка дворцовъ отмѣчена богатствомъ и удивительной роскошью въ мраморныхъ фасадахъ и граціозныхъ формахъ оконъ. Таковы: дворецъ Вендраминъ-Калерджи (рис. 61), дворъ дворца дожей съ его лѣстницей Гигантовъ и др.

Періодъ второй: Цвѣтущая пора Возрожденія (1500 — 1580).

До тѣхъ поръ, пока главнымъ мѣстомъ, гдѣ разрабатывался новый стиль, была Флоренція, онъ сохранялъ тотъ изысканный характеръ переходной эпохи, какой возникъ отъ смѣшенія античныхъ и средневѣковыхъ формъ. Къ 1500 году сцена измѣнилась, а съ нею и судьба Возрожденія. Покровитель искусствъ, папа Юлій II, привлекъ къ своему двору знаменитѣйшихъ мастеровъ новыхъ временъ, и такимъ образомъ Римъ сдѣлался центромъ искусства. Періодъ двадцатилѣтія былъ для этого города тѣмъ, чѣмъ былъ для Аѳинъ вѣкъ Перикла, когда всѣ искусства расцвѣли въ рѣдкомъ единеніи и взаимодѣйствіи произведеніи высшей и неувидаемой красоты. Болѣе чѣмъ когда-либо вкусъ итальянцевъ къ благороднымъ, свободнымъ, изысканнымъ постройкамъ достигъ своего апогея. Античное теперь воспроизводится съ большей строгостью, изучается глубже; спокойствіе и достоинство водворяются на мѣсто игривой красоты прежней эпохи; средневѣковое настроеніе исчезаетъ, и классическій отпечатокъ ложится на всѣ созданія этого золотого вѣка. Блескъ Возрожденія проявляется теперь особенно въ свѣтской архитектурѣ — въ дворцахъ, сдѣлавшихся знаменитыми величьемъ своихъ про-

порцій и классически благородной отдѣлкой карнизовъ, оконъ и порталовъ, а также дворами съ колоннами и столбами. И въ церковной архитектурѣ видно стремленіе къ колоссальности, но средневѣковыи крестовый сводъ оставленъ, и вмѣсто него пользуется общимъ распространеніемъ римскій коробовый сводъ, вмѣстѣ съ куполомъ на массивныхъ столбахъ: въ конструктивномъ отношеніи это—скорѣе отсталость, чѣмъ прогрессъ.

Основателемъ римской школы былъ Донато Браманте, котораго собственно звали Донато Ладзари, изъ Урбино (1444—

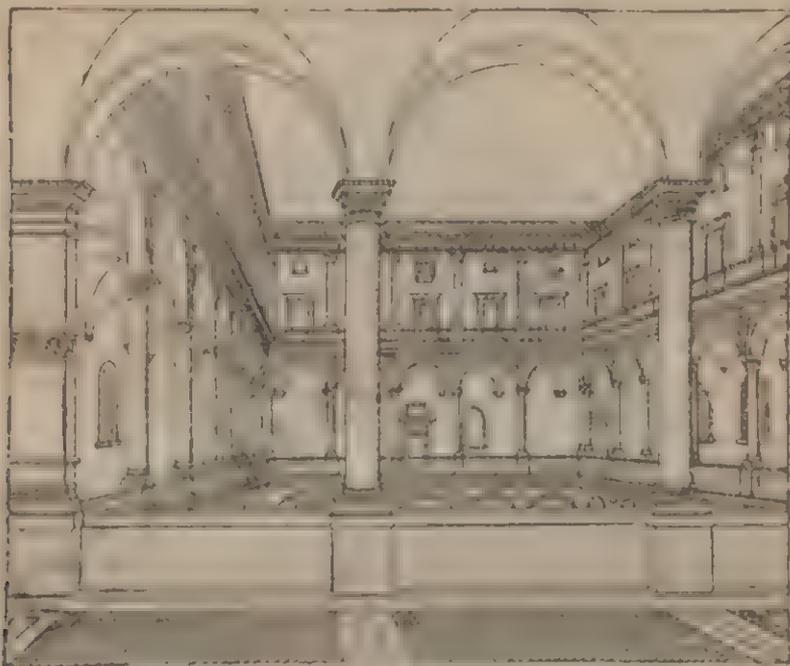


Рис. 62. Дворъ Cancelleria въ Римѣ.

1514 г.). Знаменитѣйшимъ изъ его созданій былъ колоссальный дворецъ Cancelleria, съ дворомъ, окруженнымъ колоннами (рис. 62). Не столь значительныи, но не менѣе превосходныи дворецъ Жирò (Giraud) и Tempietto при ц. С.-Пьетро-инъ-Монторіо. Также по его планамъ и имъ начатъ соборъ св. Петра въ новомъ видѣ. Браманте вернулся къ системѣ сводчатой центральной постройки, увѣчанной большимъ куполомъ. Одинъ изъ искуснѣйшихъ учениковъ этого мастера, Балльдассаре Перуцци (1481—1536 г.) былъ строителемъ Фарнезинской виллы, которая прославилась живописью Рафаэля на стѣнахъ и потолкахъ, и дворца Массими съ его прекраснымъ

дворомъ. Самъ Рафаэль создалъ замѣчательный архитектурный памятникъ, дворецъ Пандольфини во Флоренціи.

На ряду съ римской школой, венеціанская въ этотъ періодъ сохранила направленіе совершенно индивидуальное, благодаря работамъ знаменитаго мастера, флорентинца Джакомо Татти, прозваннаго Сансовино (1479—1570 г.). Замѣчательнѣйшее изъ его созданій—библіотека св. Марка, построенная имъ въ 1536 г.



Рис. 63. Поперечный разрѣзъ собора св. Петра въ Римѣ.

Могучимъ гениемъ Микель-Анжело Буонарроти (1475—1564 г.), создавшимъ во всѣхъ трехъ отрасляхъ искусства несравненные произведенія, начинается золотой вѣкъ исторіи новѣйшей архитектуры. Во Флоренціи онъ построилъ погребальную капеллу семейства Медичи при церкви св. Лаврентія; въ Римѣ онъ создалъ чрезвычайно живописный планъ Канитоля съ его постройками, воздвигъ Порта Піа и изобрѣлъ купола св. Петра. Внутри эта по-

стройка является однимъ изъ величайшихъ созданий архитектуры всѣхъ временъ, по своимъ пилестрамъ и мозаичнымъ украшеніямъ, а также по обилію въ ней свѣта, снаружи—по красивому профилю купола (рис. 63). Храмъ св. Петра началъ строить въ 1506 г. Браманте, потомъ постройка продолжалась Рафаэлемъ и Перуцци; наконецъ, 72-хъ-лѣтній Микель-Анжело взялся руководить работами (1546 г.). Бернини окончилъ ихъ въ 1629 г., причемъ, однако, уклонился отъ центральнаго плана и примѣнилъ испанскій коробовый сводъ. Типъ храма св. Петра въ слѣдующемъ вѣкѣ былъ принятъ, какъ наиболѣе соответствующій религіознымъ зданіямъ.

Съ 1550 г. вводится перемѣна, возмѣщающая вторую эпоху расцвѣта Возрожденія. Нѣсколько болѣе холодное, рефлективное направленіе основывается на еще болѣе строгомъ воспроизведеніи античныхъ формъ, что и распространяется повсюду архитектурными руководствами значительнѣйшихъ мастеровъ. Главные представители этого направленія: Виньола, собственно Джакомо Бароцци; его важнѣйшія постройки—церковь Іисуса въ Римѣ и замокъ Капрарола близъ Витербо; Джорджо Вазари, извѣстный біографъ художниковъ и строитель дворца Уффици въ Флоренціи, но особенно замѣчательнъ Андреа Палладіо (1518—1580 г.), построившій въ своемъ родномъ городѣ, Виченцѣ, нѣсколько значительныхъ дворцовъ, базиликъ и интересный, исполненный по античному плану, Олимпійскій театръ. Въ то же время и Генуя имѣла своего знаменитаго зодчаго, Галеаццо Алесси (1500—1572 г.), создававшего въ ц. Мадонны da Campagna благородный центральный куполь и въ такихъ сооруженіяхъ, какъ дворцы Спинола и Саули,—типъ тѣхъ величественныхъ генуезскихъ дворцовъ, которые производятъ несравненное впечатлѣніе совмѣщеніемъ просторныхъ дворовъ съ лѣстницами (лучшимъ образцомъ можетъ служить дворъ Университета).

Періодъ третій: стиль Барокко.

XVI-й вѣкъ сохранялъ въ своихъ художественныхъ созданіяхъ характеръ благородной и строгой красоты, XVII-й же вѣкъ отличается извѣстной свободой приемовъ и утрировкой формъ, обнаруживающихъ страстное, увлекающееся и чувственное настроеніе этой эпохи. Самый замѣчательный мастеръ этого времени, Лоренцо Бернини (1584—1680 г.), трудился также по части скульптуры. Большое смѣшеніе и бросающееся въ глаза преувеличиваніе формъ

въ орнаментации вызвало къ жизни стиль барокко, что не трудно замѣтить въ бронзовой сѣни надъ главнымъ алтаремъ въ храмѣ св. Петра. Соперникъ Бернини, Франческо Борромини (1599 — 1667 г.) старался превзойти своего современника невѣроятными завитками и комбинированіемъ необычайныхъ формъ. У него прямыя линии почти совсѣмъ исчезаютъ въ постройкахъ; даже фронтоны надъ окнами и карнизы принимаютъ такіе изгибы, что всякая строгость въ композиціи исчезаетъ, и каждая часть точно вытѣсняется другою.

Въ XVIII-мъ вѣкѣ оставляютъ это преувеличиваніе и стараются, путемъ болѣе простыхъ комбинацій, вернуться на классическую дорогу. Хотя еще строится много хорошихъ зданій, но творческая сила все болѣе и болѣе перестаетъ обнаруживаться: бѣдность и холодность, распространяясь повсюду, свидѣлствуютъ только объ отсутствіи жизнедѣятельнаго принципа.

б) Въ прочихъ странахъ.

Тогда какъ въ Италіи Возрожденіе подворилось побѣдоносно и достигло почти исключительнаго господства, другія страны Европы долго держались традиціи готическаго стиля, и даже въ XVI-мъ вѣкѣ эта послѣдняя архитектурная форма Среднихъ Вѣковъ достигла поздняго расцвѣта.

Наконецъ, влѣдствіе частыхъ сношеній Италіи съ другими государствами Европы, Возрожденіе распространилось и въ нихъ мало-по-малу, произвело много замѣчательныхъ зданій, въ которыхъ изящество было главной отличительной чертой. До XVII-го вѣка итальянскій стиль находилъ себѣ вездѣ легкій доступъ и вообще былъ въ почетѣ, но господствовали стиль не чистый и строгій, не такой, какимъ онъ былъ въ золотой вѣкѣ, но стиль, перешедшій въ барокко, и векорѣ правила итальянскихъ архитекторовъ (Виньоли, Палладио) сдѣлались обязательными для всѣхъ странъ.

Во Франціи западный фасадъ Луврскаго дворца — одинъ изъ красивѣйшихъ образцовъ архитектуры этой эпохи; онъ былъ построенъ Пьеромъ Лескѣ, въ 1564 г. Древнѣйшая часть дворца Тюльери проще; она построена въ 1541 г. Филибертомъ Делормомъ. Замокъ Шамборъ обнаруживаетъ преувеличенность въ декорированіи, замокъ Блуа представляетъ болѣе благородства; эти обѣ постройки относятся къ временамъ Франциска I. Самые капитальныя созданія слѣдующаго столѣтія — Домъ инвалидовъ и Пантеонъ, а также построенный при Людовикѣ XIV причудливый Версальскій дворецъ.



Рис. 64. Фонарь въ замкѣ въ Торгау.

Направленіе, возникшее въ срединѣ XVIII-го вѣка, такъ называемое рококо, служившее выраженіемъ роскоши и необузданности временъ Людовика XIV, выразилось граціозностью въ наряд-

номъ и богатомъ убранствѣ внутренности зданій. Но это направленіе основывалось на капризномъ комбинированіи традиціонныхъ формъ.

Въ Испаніи слѣдуетъ назвать, какъ главное сооруженіе этой эпохи, построенный въ 1563--1584 гг. монастырь Эскуриада.

Въ Нидерландахъ Рубенсъ строилъ въ томъ же стилѣ церковь св. Іакова въ Антверпенѣ.

Въ Германіи готическій стиль удержался до XVI-го вѣка; затѣмъ находимъ здѣсь въ стилѣ перваго періода Возрожденія: красивый Бельведеръ на Градчинѣ, въ Прагѣ, величественныя развалины замка въ Гейдельбергѣ, изящныя портики ратуши въ Кельнѣ, ратушу въ Аугсбургѣ и Нюрнбергѣ, колоссальныя галереи ратушъ въ Бременѣ и Любекѣ, многочисленныя и красивыя публичныя и частныя зданія въ Данцигѣ, такъ же многіе дворцы, напр. въ Торгау (рис. 64), въ Дрезденѣ, Штуттгартѣ, Плассенбургѣ съ богато декорированнымъ дворомъ, въ Гейлигенбергѣ съ красивой залой, Траусницѣ, Шалабургѣ, въ Австріи: Шниталь—въ Каринтіи, Амрасъ—въ Тиролѣ и т. д. и множество частныхъ построекъ, именно въ Нюрнбергѣ, Ротенбургѣ, Лемго, Мюнстерѣ и др. мѣстахъ. Высокіе фронтоны, богато украшенные фонари, роскошныя витыя лѣтницы соединяются съ колонадами, дворами съ аркадами, и красивыя украшенія въ античномъ вкусѣ имѣютъ чрезвычайно живописный видъ (рис. 64). Сюда же относится богатая флорентинская архитектура съ обильнымъ примѣненіемъ рѣзбы; въ Брауншвейгѣ, Гильдесгеймѣ, Гальберштадтѣ и во многихъ другихъ городахъ не мало образцовъ этой архитектуры.

Послѣ тридцатилѣтней войны, возникновеніе которой положило конецъ нѣмецкому Возрожденію, во второй половинѣ XVII-го и въ XVIII-мъ вѣкѣ, при многихъ нѣмецкихъ дворахъ возникло стремленіе подражать французскимъ замкамъ. Тутъ примѣнялись все затѣи стиля парижскаго рококо Людовика XIV вплоть до напыщеннаго рококо Людовика XV. Дворцы въ Мюнхенѣ, Шлейсгеймѣ, Нимфебургѣ, Вюрцбургѣ, Брухзалѣ, Людвигсбургѣ и многіе другіе составляютъ образчики этого направленія. Архитектура служила теперь расточительнымъ затѣямъ князей, и рядомъ съ построеніемъ дворцовъ стали возводиться театры (въ Мюнхенѣ, Байрейтѣ и др.). Значительнѣе, серьезнѣе и величественнѣе стала архитектура въ Берлинѣ, гдѣ Нерингъ построилъ знаменитый Цейхгаузъ, а Шлютеръ—огромный королевскій дворецъ. Въ Дрезденѣ явились кокетливыя постройки Зимняго Сада. Вѣна и Прага украсились рядомъ дворцовъ, грандіозно выражающихъ тенденціи того времени.

XIII. Архитектура XIX-го вѣка.

Научныя изысканія, произведенныя на почвѣ Греціи во второй половинѣ прошлаго вѣка, а также точныя описанія ея памятниковъ, сдѣланныя англичанами Стюартомъ и Реветтомъ, имѣли важное значеніе для исторіи архитектуры. До тѣхъ поръ античныи стиль изучался только въ грубой передачѣ его римлянами. Карлу Фридриху Шинкелю въ Берлинѣ (1781 — 1841 г.), выдающемуся художнику, удалось перенести въ дѣйствительную жизнь все повопріобрѣтенныя свѣдѣнія и взгляды.

Музей, театр, Строительная Академія въ Берлинѣ обязаны ему своимъ сооруженіемъ и замѣчательныи столь же соразмѣрностью и колоссальностію, какъ и безупречною разработкою деталей. Шинкель также содѣйствовалъ своими планами воскрешенію готическаго стили (Вердеровская церковь и памятникъ на Крейцбергѣ). По столамъ Шинкеля, слѣдуя его указаніямъ, шель иѣльни рядъ его даровитыхъ учениковъ: Августъ Штилеръ построилъ въ Берлинѣ новый музей; Генрихъ Штраккъ — церковь св. Петра, національную галерею и колонну Побѣды. Золдлеръ особенно отличался въ церковной архитектурѣ (церковь св. Михаила), Фицигъ — въ свѣтской архитектурѣ (биржа, банкъ и цейхгаузъ).

Особенная любовь, какую питалъ къ изящнымъ искусствамъ баварскій король Людвигъ I, способствовала большимъ успѣхамъ архитектуры въ Баваріи. Архитекторъ Лео фонъ-Кленце (1784 — 1864 г.) былъ строителемъ глинтотеки и пинакотекы въ Мюнхенѣ и Валгалла въ Регенсбургѣ. Этотъ художникъ былъ сторонникомъ классическаго направленія, тогда какъ Фридрихъ фонъ-Гертнеръ, умершій въ 1847 г., явился поборникомъ романтизма. Этотъ послѣдній былъ строителемъ церкви св. Людвигъ, библіотеки и Воротъ Побѣды. Въ готическомъ стилѣ построилъ Ольмюлдеръ церковь предмѣстья Ау (Au), въ базиличномъ стилѣ — Цибландъ церковь Бонифація. При Максимилианѣ II, въ Мюнхенѣ выработался особенныи, нестрии, смѣшанныи стиль; въ этомъ стилѣ построены зданія Максимилиановской улицы (національныи музей, Maximilianen). Нейреитеръ, напрогивъ, при постройкѣ Политехникума и академіи художествъ, держался образцовъ Возрожденія.

Въ остальной части южной Германіи примѣнялся преимущественно средневѣковой стиль, именно романскій. Въ такомъ стилѣ строили Дизендоръ (зданія баденской желѣзной дороги), Гюбшъ (музей и театръ въ Карлеруэ, воксаль на водахъ въ Баденѣ). На-

противъ, болѣе классическимъ направлеиіемъ, въ духѣ Возрожденія, извѣстны: Лейпсигъ — своими постройками въ Штуттгартѣ королевской виллы, королевскаго дворца и готической церкви св. Іоанна, Эгле (политехникумъ, горная школа, католическая церковь) и Гнауть.

Въ числѣ представителей классическаго направленія назовемъ прежде всего Готтфрида Земпера (1801 — 1879 г.), строителя дрезденскаго театра, сгорѣвшаго вскорѣ послѣ его открытія, и музея въ Дрезденѣ, а также политехникума въ Цюрихѣ, новыхъ музеевъ въ Вѣнѣ и пр. Земперъ для развитія нѣмецкой архитектуры имѣетъ такое же значеніе, какъ и Шинкель, ибо онъ продолжилъ путь Возрожденію, которому слѣдуютъ и теперь большинство нѣмецкихъ архитекторовъ. Болѣе эллинеко-классическаго направленія держался Теофиль Ганзенъ, избравшій столицу Австрія центромъ своей блестящей дѣятельности (зданіе парламента, евангелическая гимназія и др.). Генрихъ Ферстель, которому Австрія обязана многими церквами и музеями, и Фридрихъ Шмидтъ держались готическаго стиля (ратуша, пятинефная церковь и т. п.). Новое нѣмецкое направленіе примыкаетъ къ Возрожденію.

Во Франціи классическая школа имѣла главныхъ сторонниковъ въ Гитторфѣ, построившемъ церковь St. Vincent de Paul въ Парижѣ, и Дюбанѣ, строителѣ школы изящныхъ искусствъ; но и средневѣковой стиль, особенно готическій, здѣсь возобновлялся всюду, примѣняясь, впрочемъ, болѣе къ церковнымъ зданіямъ, нежели къ свѣтскимъ.

Въ Англіи, наконецъ, сторонниками готики были Барри (зданіе парламента въ Лондонѣ) и Скоттъ (церковь св. Николая въ Гамбургѣ и др.).

ВТОРОЙ ОТДѢЛЪ.

Скульптура.

ВВЕДЕНІЕ.

Матеріалъ и его обработка.

Матеріалъ, какимъ пользуется ваятель, весьма разнообразенъ. Кромѣ различныхъ породъ камня, мрамора и гранита, песчаника и известняка, даже благородныхъ камней, особенно оникса, ваятель пользуется глиной во всѣхъ ея видахъ, до фарфоровой включительно, а также деревомъ и слоновой костью, металлами — не только бронзой, мѣдью, желѣзомъ и цинкомъ, но даже благородными металлами, золотомъ и серебромъ. Создаетъ онъ свое произведеніе при помощи формовки, лѣпки и отливки — изъ матеріала мягкаго или приведеннаго въ жидкое состояніе; изъ твердаго матеріала, камня или металла, при помощиковки и чеканки; изъ дерева и однородныхъ съ нимъ матеріаловъ — посредствомъ рѣзбы.

Архитекторъ выполняетъ свое произведеніе по рисунку, набросанному на бумагѣ, скульпторъ же выражаетъ свою первую мысль въ эскизѣ, сдѣланномъ изъ глины или воска. Этотъ эскизъ обыкновенно отливается изъ гипса и служитъ скульптору руководствомъ при дальнейшей работѣ. По основнымъ чертамъ, выраженнымъ въ эскизѣ, мастеръ лѣпитъ на желѣзномъ каркасѣ свою модель изъ глины; для произведеній болѣе значительныхъ размѣровъ готовится сперва еще вспомогательная модель меньшей величины, по которой собственно и выполняется модель такой же величины, какую должно имѣть создаваемое произведеніе. Какъ скоро модель исполнена и идея художника нашла въ ней себѣ полное

выраженіе, то по глиняной модели изготовляется изъ гипса такъ называемая черная форма, для которой жертвуется самой моделью, дабы получился гипсовый отливокъ, и этотъ послѣдній, подъ названіемъ гипсовой модели, служить руководствомъ при послѣдующей работѣ ваятеля. Всѣ эти подготовительныя работы одинаково необходимы при исполненіи скульптурныхъ произведеній какъ изъ камня, такъ и металловъ.

Скульпторъ исполняетъ затѣмъ по гипсовой модели свою работу изъ камня. Будетъ ли это обыкновенный песчаникъ, или известнякъ, или же благородный мраморъ и даже гранитъ.

Тогда какъ породы мелкаго камня, по ихъ тусклому цвѣту и болѣе грубому зерну, употребляются только для орнаментаціи, а гранитъ, египтянами уже примѣнявшійся съ большимъ мастерствомъ, по своей твердости представляетъ значительныя трудности для рѣзца. Благородный бѣлый мраморъ, по своему тонкому зерну и прозрачности, особенно предпочитается для произведеній скульптуры. Поэтому-то греки для своихъ славныхъ произведеній употребляли паросскій и пентелинскій мраморъ, между тѣмъ какъ въ новѣйшія времена стали пользоваться каррарскимъ мраморомъ и съ недавняго времени тирольскимъ, который нѣсколько тверже каррарскаго. Страсть римлянъ ко всему, что бросается въ глаза, находила себѣ удовлетвореніе въ употребленіи для произведеній пластики цвѣтныхъ камней, мрамора чернаго, краснаго и даже пестраго.

При исполненіи изъ камня произведенія, для котораго изготовлена глиняная модель, выдающіяся части послѣдней, съ помощію циркули, отвѣса и линейки, переводятся пунктированіемъ на подлежащую обдѣлкѣ глыбу. Это пунктированіе должно служить руководящимъ указаніемъ для помощниковъ художника при удаленіи ненужныхъ частей камня посредствомъ рѣзца и молота. Въ нѣкоторыхъ случаяхъ пользуются при этомъ такъ называемой пунктирной рамой, въ которой перекрещивающіяся нити указываютъ на тѣ твердыя части, какія должны быть сняты. Такъ, мало-помалу, возникаетъ изъ необдѣланной глыбы все еще эскизный образъ задуманнаго произведенія, который отдѣлывается все тоньше и тоньше опытными рабочими, до тѣхъ поръ, пока, наконецъ, рука художника не придастъ ему послѣдней отдѣлки. Шлифовальная работа сообщается поверхности своего рода политуру, которая не должна рѣзко бросаться въ глаза въ частяхъ, наиболѣе выступающихъ наружу. Замѣчательно, что греки и римляне пробовали придавать гармоничность своимъ мраморнымъ произведеніямъ нава-

щиваніемъ ихъ и даже раскрашиваніемъ и золоченіемъ (полихро-мія). Силовная бѣлизна мраморныхъ статуи нашего времени показала бы имъ жесткой и мертвенной.

На ряду съ камнемъ, и дерево съ древнихъ временъ находило себѣ разнообразное примѣненіе. У египтянъ уже встрѣчаются деревянные статуи; также и фигуры боговъ въ древнѣйшихъ греческихъ храмахъ вырѣзывались изъ дерева, причемъ всегда примѣнялось раскрашиваніе. Въ Средніе Вѣка скульптура изъ дерева была въ большомъ почетѣ, особенно въ Германіи. До сихъ поръ еще встрѣчается множество рѣзныхъ изъ дерева алтарныхъ украшеній, множио раскрашенныхъ и раззолоченныхъ. Тутъ преимущественно употреблялось въ дѣло мягкое, поддающееся рѣзцу линовое дерево.

Для мелкихъ произведеній скульптуры употребляется слоновая кость, какъ то встрѣчаемъ уже у египтянъ, а впоследствии у грековъ и римлянъ. Отъ нихъ отрасль эта перешла къ византійцамъ, а отъ послѣднихъ — на Западъ: въ Средніе Вѣка и въ послѣдующій періодъ изъ слоновой кости дѣлались красивыя вещицы. И здѣсь также нерѣдко примѣнялись золото и краски. Къ деревянной скульптурѣ должны быть отнесены тѣ колоссальныя произведенія грековъ изъ золота и слоновой кости (хризозлефантиныя), которыя выполнены такъ, что обнаженныя части состоятъ изъ слоновой кости, одежда — изъ золота, а все остальное сдѣлано изъ дерева. Такъ исполнены знаменитые шедевры, наиримѣръ Афина Фидія для Наронона и Зевесъ того же мастера для храма въ Олимпіи. Также и тутъ примѣнялась раскраска.

Важнѣйшимъ матеріаломъ для скульптуры, на ряду съ мраморомъ, служитъ бронза. Тогда какъ мраморъ наиболѣе пригоденъ для воспроизведенія нѣжныхъ, идеальныхъ и особенно женственныхъ формъ, бронза, напротивъ, предпочитается для сильныхъ, мужественныхъ, энергическихъ выраженій. Сверхъ того она употребляется вездѣ, гдѣ колоссальность задачи или сильная степенъ движенія препятствуютъ примѣненію мрамора, ибо сильно подвижныя фигуры изъ мрамора требуютъ особыхъ подпоръ для рукъ и другихъ частей тѣла, что всегда составляетъ недостатокъ произведенія. Наконецъ, въ сѣверныхъ странахъ для памятниковъ на открытомъ воздухѣ бронза предпочитается легко вывѣтривающемуся мрамору; къ тому же, въ этихъ странахъ металлъ, вслѣдствіе своего окисленія, осажденія на немъ яри, принимаетъ тотъ зеленоватый или темный оттѣлокъ (патины), который значительно усиливаетъ впечатлѣніе гармоничности, смягчая и ослабляя слишкомъ рѣзкій блескъ металла.

Съ древнѣйшихъ временъ, бронза и на Востокѣ, и у грековъ обрабатывалась или съ помощью молота, которымъ изъ бронзы дѣлаются тонкія пластинки, размягчаемая на огнѣ, или посредствомъ отливки получалась въ задуманной формѣ. Изнутри дѣлается выпуклость, а затѣмъ молотокъ художника мало-по-малу придаетъ ей ту форму, какую надо выразить. Этотъ процессъ, требующій большой ловкости и продолжительной опытности, практиковался въ позднѣйшія времена только тамъ, гдѣ приходилось увѣнчивать какое либо зданіе произведеніемъ изъ бронзы возможно малаго вѣса, какова, на примѣръ, колесница Побѣды, украшающая Бранденбургскія ворота въ Берлинѣ, и Брунонія на дворцѣ въ Брауншвейгѣ.

Процессъ отливки бронзы болѣе распространенъ. Онъ требуетъ весьма сложныхъ подготовительныхъ работъ. Прежде всего необходимо особенно тщательно приготовить металлъ. Тогда какъ мѣдь можно обрабатывать молотомъ, — для того, чтобы сдѣлать ее плавкой, необходимо къ ней прибавлять олова, и отъ этого соединенія получается бронза. Затѣмъ слѣдуетъ по гипсовой модели изъ формовальнаго песку сдѣлать форму для отливки или всего произведенія сразу, или же отдѣльныхъ его частей; цѣлесообразнѣе, въ особенности для большихъ произведеній, изготовлять нѣсколько отдѣльныхъ формъ (статуя Баваріи въ Мюнхенѣ, памятникъ Фридриха въ Берлинѣ и др.). Эта форма состоитъ изъ внешней раковины (Mantel), т. е. изъ пустой формы, окружающей модель, и изъ внутренней, или ядра; между ними остается пространство по толщинѣ слѣпка. Потомъ форма со всѣхъ сторонъ окружается обручами для придачія ей прочности, послѣ чего при дѣлывается къ ней известное количество трубъ, изъ которыхъ въ одинъ льется бронза, а черезъ другія удаляется воздухъ. Какъ только расплавленный металлъ перелитъ въ форму и охладился, раковина и ядро разбиваются и появляется отливокъ. Но при самыхъ благоприятныхъ условіяхъ онъ имѣетъ видъ неровный и нечистый, что увеличивается еще отъ осадка изъ трубъ слѣпка. Въ такомъ случаѣ необходима предварительная очистка посредствомъ кислотъ, потомъ статуя чеканится напильникомъ, т. е. на статуѣ дѣлаются имъ тонкія штриховки, такъ, чтобы форма вездѣ была вычищена одинаково. Штриховка всегда представляетъ невыгоды, такъ какъ она болѣе или менѣе захватываетъ самую форму, а потому здѣсь нужно большое умѣнье.

Съ недавняго времени, вмѣсто дорогой бронзы, зачастую для пластическихъ произведеній употребляются желѣзо и цинкъ; чтобы

скрыть некрасивый цвѣтъ металла, а въ особенности для предохраненія его отъ вліянія атмосферныхъ перемѣнъ, необходимо или покрывать металлъ слоемъ масляной краски, которая, во всякомъ случаѣ, сглаживаетъ формы, или же, какъ и встрѣчается большею частію, необходимо осажденіе на произведеніе мѣди посредствомъ гальванопластическаго тока, что придаетъ металлу низшаго сорта видъ бронзы. Кромѣ того, большія декоративныя работы исполняются изъ обожженной глины, болѣе мелкія — изъ фарфора матоваго, бѣлаго или, какъ было въ модѣ въ прошломъ столѣтіи, глазурованного, раскрашеннаго. Наконецъ, бывають алебастровые слѣпки, особенно примѣняемые въ музеяхъ для копій съ знаменитыхъ произведеній искусства. Однако, алебастръ всегда представляетъ собою что-то сухое и холодное; этотъ недостатокъ стараются ослабить примѣсю къ алебастру маслянистыхъ веществъ, напр. стеарина и т. п.

Драгоценныя металлы съ древнихъ временъ употребляются для выполненія небольшихъ художественныхъ работъ, и для этого пользуются преимущественно молоткомъ, равно какъ и плавкой и чеканкой (для монетъ и медалей). Золото въ особенности предпочитается по своей необыкновенной тягучести и ковкости, а также по своему теплomu тону. Не въ такой степени удобно серебро, котораго холодный бѣлый блескъ темнѣетъ отъ окисленія слишкомъ легко, чтобы можно было достигнуть столь же благоприятныхъ результатовъ, какъ съ золотомъ. Знаменитѣйшими мастерами въ искусствѣ работать изъ золота были въ Италіи Бенvenuto Челлини, въ Германіи—Вендель Ямницеръ въ Юрибергѣ.

Наконецъ, благородные камни играютъ важную роль въ мелкихъ пластическихъ произведеніяхъ и съ античныхъ временъ обдѣлывались искуснѣйшими мастерами въ камни (рельефно-рѣзные камни) и геммы (вогнуто-рѣзные камни). Камни особенной величины и высокаго художественнаго достоинства относятся еще ко временамъ Птолемеевъ; они встрѣчаются до сихъ поръ нерѣдко (въ Вѣнѣ, Мальмезонскій камень въ Петербургѣ). Всего чаще для такихъ работъ употреблялся ониксъ, который, своими слоями различныхъ цвѣтовъ, представлялъ изображеніе, рельефно выдававшееся на темномъ фонѣ.

Скульптура представляетъ свой сюжетъ или вполнѣ, въ видѣ отдѣльнаго образа (статуя), или въ видѣ совокупности нѣсколькихъ образовъ (группа), или же воспроизводитъ образъ полувыступающимъ наружу изъ поверхности, которая служитъ ему заднимъ планомъ. Если этотъ образъ выступаетъ меньше, чѣмъ на

половину своей настоящей толщины, то получается барельеф; если же воспроизводимый предмет представленъ выступающимъ больше, чѣмъ на половину, въ такомъ случаѣ получается герельефъ.

Задача скульптуры—представлять одушевленную органическую жизнь въ ея наиболѣе понятной формѣ. Поэтому воспроизведеніе отдѣльнаго образа (статуя) составляетъ главную цѣль скульптуры. Если нѣсколько статуй соединены въ группу, то отдѣльно каждая изъ фигуръ уже не можетъ быть видима со всѣхъ сторонъ; но должно стремиться къ тому, чтобы ансамбль производилъ пластическое впечатлѣніе и обнаруживалъ это впечатлѣніе въ контурахъ, согласующихся съ ансамблемъ. Высшую задачу скульптуры составляетъ человѣкъ, затѣмъ, изъ животныхъ,—высшія ихъ породы, ближе стоящія къ человѣку. Растительное царство даетъ матеріалъ пластическому произведенію лишь какъ объяснительное дополненіе къ нему. Его богатая подвижная подробность противится образному воспроизведенію.

Красота формы пластична только тогда, когда она воспроизводитъ дѣйствительную поверхность тѣла, а разнообразія красивыя поверхности красиво объединены посредствомъ контура, абриса. Все угловатое, все, что составлено только изъ прямыхъ линій, несовмѣстимо съ красотой контура. Свободная волнообразная линія и овалъ суть образцы красивыхъ абрисовъ, а форма, въ какой только и можно найти такіе контуры, находится лишь въ человѣческомъ тѣлѣ. Ничто не можетъ быть совершеннѣе для произведеній скульптуры, какъ красивые, юные образы людей во цвѣтѣ силъ. Но скульпторъ не долженъ дѣлать простыхъ копій: его задача создавать идеальныя человѣческія образы по художественному вдохновенію. Такъ какъ скульптура заботится только о пластичности формъ, то понятно, что она пренебрегаетъ пособничествомъ красокъ, хотя въ античныя времена и въ средневѣковомъ христіанскомъ мірѣ пользовались красками (полихромія) въ болѣе или менѣе значительной мѣрѣ даже и для скульптурныхъ произведеній.

I. Скульптура Востока.

Религіозное міровоззрѣніе индійцевъ имѣло на ихъ скульптуру не меньшее вліяніе, чѣмъ и на архитектуру. Таинственность, мистичность, нашедшія себѣ выраженіе въ ихъ пещерныхъ храмахъ, усиливались еще болѣе въ торжественныхъ образныхъ произведе-

ніяхъ скульптуры. Но у этого народа понятія объ образахъ его боговъ возникаютъ не изъ ясныхъ представленій, не изъ чисто-человѣческихъ, а изъ мечтательныхъ, фантастическихъ. Поэтому образы боговъ, исторія ихъ судебъ, глубокий, таинственный страхъ передъ невѣдомымъ, воплощались лишь въ темномъ циклѣ, въ смутныхъ представленіяхъ ихъ символическихъ подвиговъ, въ нагроможденіи головъ, рукъ, ногъ и членовъ, или въ необыкновенномъ смѣшеніи животныхъ и человѣческихъ формъ.

Большую часть такіа представленія выражены рельефно снаружи топь и нагодъ, или вырѣзаны на столбахъ при карнизахъ и въ стѣнныхъ нишахъ.

Изъисканіями французовъ и англичанъ въ приевфратскихъ странахъ доказано существованіе тамъ весьма древняго искусства.



Рис. 65. Ассирійскій рельефъ: Царь на львиной охотѣ.

Множество найденныхъ въ этихъ странахъ пластинокъ съ рельефами свидѣтельствуетъ о начаткахъ пластическаго искусства. Фигуры сильно выступаютъ наружу на поверхности; за исключеніемъ нѣкоторыхъ символическихъ фигуръ, все это—изображенія дѣйствительной жизни, сохраняющія, слѣдовательно, историческій характеръ, сцены изъ жизни царей, военныя и охотничьи (рис. 65). Развалины дворца въ Хорзабадѣ богаты такого рода образцами, которые, благодаря открытіямъ Вотты и Пласа, перевезены въ Луврскій музей. То же надо сказать и о дворцахъ въ Нимрудѣ и Куюнджикѣ, въ которыхъ скульптурныя произведенія открыты Лейардомъ и помѣщены въ Британскій музей. Но тутъ же находятся и фантастическіе образы, человѣческія фигуры съ крыльями и зѣбриными головами, особенно упомянутые раньше колоссальныя привратники-быки, а также львы съ человѣческой длиннородой го-

ловой и огромными крыльями (рис. 10). Напротивъ, отдѣльныя статуи встрѣчаются только какъ рѣдкое исключеніе.

Подобно ассиридскимъ, персидскія зданія богаты пластическими украшеніями. Многочисленные рельефы, покрывавшіе стѣны дворца въ Персеполисѣ, свидѣтельствуютъ о блескѣ этой царской резиденціи: царь воссѣдаетъ на тронѣ, окруженный стражей (рис. 66); тутъ же толпятся разукрашенные придворные, послы подвластныхъ царю народовъ приносятъ ему продукты своихъ земель — быковъ, барановъ, лошадей и верблюдовъ, а также драго-



Рис. 66. Рельефъ изъ Персеполиса.

цѣнную утварь и посуду. У входовъ находятся также фантастическіе стражи, очевидно, обличающіе вліяніе вавилонно-ассиридскаго искусства.

У египтянъ скульптура, какъ вѣрная спутница архитектуры, произвела множество памятниковъ, ни въ чемъ не уступавшихъ величію ихъ архитектурнаго творчества; но, подобно архитектоническимъ формамъ, скульптурныя формы не получили здѣсь дальнѣйшаго развитія, остались застывшими, однообразными. Объясненія такого явленія надо искать въ томъ, что пластика въ Египтѣ, какъ и вообще у восточныхъ народовъ, служила исключительно архитектурѣ — одинаково и своими статуями, и своими релье-

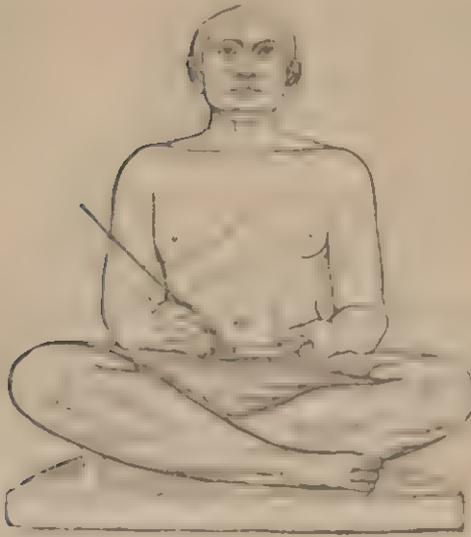


Рис. 67. Египетская фигура писца въ Дуврѣ.

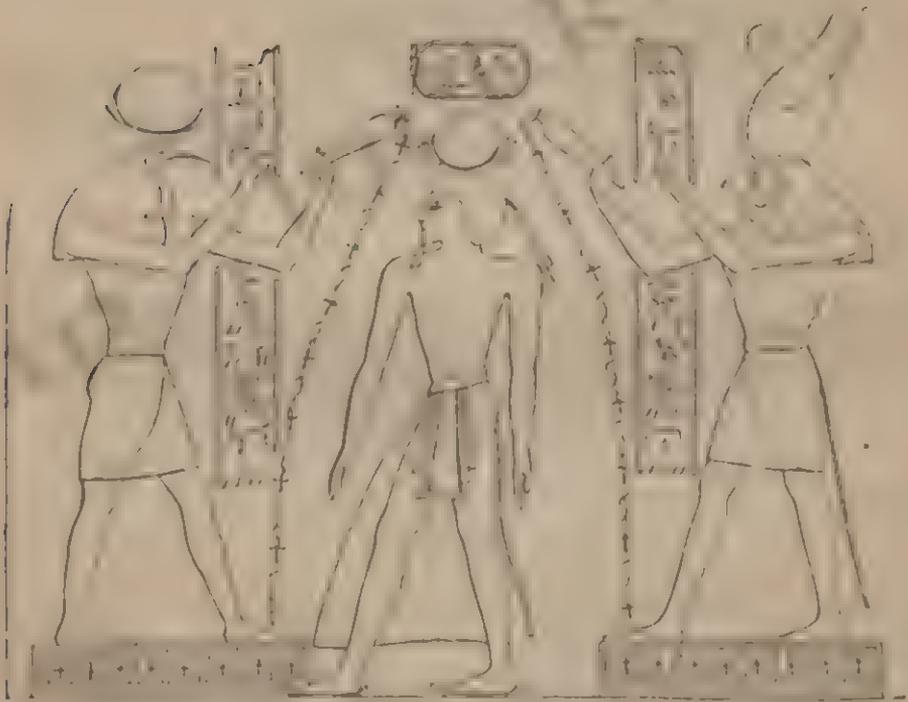


Рис. 68. Египетскій рельефъ. Рамзесъ III, между Горомъ и Горусомъ.

фами. Замѣательно, что египетская скульптура въ древнѣйшихъ своихъ произведенияхъ стремится къ соблюденію портретнаго сходства, какъ о томъ свидѣтельствуетъ, между прочимъ, гранитная

фигура въ Луврѣ, найденная въ одной изъ древнихъ гробницъ Мемфиса, а также статуя сидящаго нисца, находящаяся въ томъ же музеѣ (рис. 67). Поистинѣ неисчислимы рельефы, находимые на стѣнахъ египетскихъ храмовъ, дворцовъ и гробницъ. Цель ихъ состояла въ томъ, чтобы на подобіе хроники, по возможности правдиваго историческаго разсказа, представить подробный отчетъ о жизни египтянъ. Техническій способъ исполненія рельефовъ былъ у нихъ совершенно особенный. Фигуры обыкновенно не выступали своею поверхностью изъ плоскости стѣны и получали слабое пластическое оживленіе только тѣмъ, что фонъ вокругъ нихъ былъ нѣсколько углубленъ. Такіе рельефы называются койланглифами, у французовъ „bas-reliefs en creux“ — впадинами рельефами. Кромѣ того, эти рельефы росписаны были очень разнообразными красками, преимущественно же красной, синей, зеленой, желтой и черной. Эти фигуры только едва выступали изъ поверхности стѣны и придавали ей видъ нестраго и богатаго ковра. Сохраненіе этихъ красивыхъ красокъ объясняется ихъ очень тщательнымъ приготовленіемъ и благоприятнымъ вліяніемъ климата.

Все, что принадлежитъ къ области человѣческой дѣятельности, общественной и частной жизни, составляло предметъ пластическаго искусства у египтянъ; тѣмъ не менѣ встрѣчаются и символическія произведенія религіознаго содержанія. Такъ для характеристики главныхъ божествъ страны употреблялись эмблематическія средства: боговъ представляли съ человѣческимъ тѣломъ и съ головою животныхъ, которыя въ то же время служили ихъ именами въ іероглифическомъ значеніи (рис. 68). Тотъ, напримѣръ, имѣетъ голову ибиса, Анубисъ—голову собаки, Аммонъ—голову барана. Болѣе привлекательно представленіе загадочнаго существа, принадлежащее исключительно египетскому искусству, —сфинкса (у египтянъ—въ образѣ мужчины, у грековъ—въ образѣ женщины). У него львиное тѣло, къ которому приставлена мужская голова,—созданіе, которому нельзя отказать ни въ величественномъ характерѣ, ни въ мистическомъ значеніи.

II. Скульптура грековъ.

Фантазія грековъ была преимущественно пластическая, а потому именно въ пластикѣ они опередили все націи. Но такъ какъ у грековъ отдѣльный человѣкъ былъ на заднемъ планѣ и каждый всецѣло принадлежалъ публичной, общественной жизни, то и художественное

чувство изошрилось преимущественно въ обширной области общаго и грандіознаго. Поэтому греческая скульптура занималась болѣе воспроизведеніемъ боговъ и героевъ, нежели обыкновенныхъ людей, избирая сюжетомъ для своихъ рельефовъ событія героической эпохи преимущественно передъ реальными явленіями общественной жизни.

Греческая пластика возникла изъ олицетвореній боговъ. Гомеръ изображалъ боговъ совершенно въ видѣ людей, дѣйствующими и страдающими, милосердыми и гнѣвными, со всеміи человѣческими страстями. Востокъ, въ своей мифологіи, хранилъ таинственныя, ужасныя сказанія, фантастическіе, смутные вымыслы, и потому фигуры его боговъ, по своимъ чудовищнымъ воплощеніямъ, не соответствовали этому общему представленію грековъ, а напротивъ, ихъ человѣчески ясныя мифы оставляли въ сторонѣ все смутное и чудовищное,



Рис. 69. Львиныя ворота въ Микенахъ.

и человѣкъ создавалъ себѣ боговъ по своему образу. Если полная гармонія частей тѣла составляла главную цѣль для грековъ, то и одежда этого тѣла имѣла большое значеніе, такъ какъ по свободѣ драпировокъ можно узнать характеръ и значеніе каждаго олицетворенія. Спокойная гармонія была для грековъ первымъ условіемъ красоты тѣла; она преобладала особенно въ формации головы—въ томъ, что называется греческимъ профилемъ. Многообразныя формы человѣческаго лица всея являются упрощенными до общаго типическаго отпечатка. Въ общихъ формахъ лица выражается пластическій характеръ цѣлаго.

Такъ какъ пластика возникла изъ религіозныхъ воззрѣній, то ея дѣятельность была посвящена преимущественно храму, гдѣ образъ божества, изъ грубаго идола, похожаго на куклу, превратился въ идеальныи образъ, полный чувства и жизни. Этотъ прогрессъ совпалъ съ примѣненіемъ новаго матеріала, когда деревянныя пестро-

раскрашенные статуи были вытеснены хризозефантинными статуями; но золото и слоновая кость вкорѣ были замѣнены благороднымъ бѣлымъ мраморомъ и бронзой. Сверхъ того, храмъ пуждался въ пластическихъ украшеніяхъ. На фронтоѣ размѣщались группы статуи, метопы дорического храма украшались рельефными фигурами, а на фризѣ іоническаго сооруженія помѣщались болѣе сложныя рельефныя композиціи. Тѣмъ не менѣе греческая пластика умѣла сохранить свою независимость отъ архитектуры. Уже въ догомеровскій періодъ исполнялись замѣчательныя произведенія, до-



Рис. 70. Золотой кувшинъ изъ Микенъ

казательствомъ чего служатъ знаменитыя Львиныя ворота въ Микенахъ (рис. 69). Но и древнѣйшій, героическій періодъ былъ богатъ мелкими работами, особенно золотыми вещами, каковы, на примѣръ, найденныя недавно въ большомъ изобиліи Шлиманомъ въ Троѣ и Микенахъ. Ихъ орнаментація (рис. 70) состоитъ почти исключительно изъ линейныхъ украшеній, весьма разнообразныхъ и нарядныхъ. При этомъ найдено множество крашеной посуды и глиняныхъ фигуръ, бронзовыхъ, серебряныхъ, золотыхъ и мѣдныхъ сосудовъ и принадлежностей утвари. Въ Малой Азіи замѣчательны въ археологическо-художественномъ отношеніи рельефы памятника гарій въ Ксаноѣ, въ настоящее время

находящіеся въ Британскомъ музеѣ, въ Лондонѣ. Тутъ представлены гаріи, несущія въ рукахъ фигуры дѣтей, и богиня, сидящая на тронѣ и принимающая дары (рис. 71).

Историческое развитіе греческой скульптуры можно прослѣдить въ нижеслѣдующихъ четырехъ періодахъ.

Первый періодъ

относится къ VI-му вѣку до Р. X. На что было способно греческое искусство этого времени, ясно видно по нѣкоторымъ сохранившимся памятникамъ. Первымъ и, конечно, древнѣйшимъ изъ нихъ являются рельефы метоповъ изъ древнѣйшаго храма въ Селинунтѣ, хранящіеся въ Палермскомъ музеѣ и представляющіе подвиги Геракла и Тезея, въ рѣзкомъ и сильномъ стилѣ. Другія произведенія этой эпохи принадлежатъ собственно Греціи.—Это главнымъ образомъ нѣсколько мраморныхъ статуй, каковы, напримѣръ, Аполлонъ, найденный на островѣ Оирѣ и перемѣщенный въ храмъ



Рис. 71. Рельефъ на памятникѣ гариш.

Тезея въ Афинахъ, и еще подобная же, только лучше исполненная и лучше сохранившаяся, статуя Аполлона Тенейскаго, хранящаяся въ Мюнхенской галлереѣ.

Въ Аргосѣ знаменитый мастеръ конца этого періода Агеладъ (около 575 — 488 гг.) славился своими мѣдными статуями боговъ и побѣдителей на Олимпійскихъ играхъ, а еще болѣе — своими тремя учениками: Фидіемъ, Мирономъ и Поликлетомъ, составившими собою блестящій триумвиратъ послѣдующаго періода. Въ Сикионѣ прославился мастеръ Канахъ своей колоссальной статуей Аполлона Милетскаго. Онъ былъ искусенъ не только въ плавленіи металловъ и хризоэлефантинной техники, но и въ скульптурѣ изъ дерева. Мюнхенская галлерея владѣетъ двумя знаменитыми груп-

нами статуи съ фронтона храма Афины на островѣ Эгинѣ, открытыми въ началѣ нынѣшняго столѣтія и представляющими сцены изъ войны грековъ съ троянцами. Ихъ исполненіе относится, вѣроятно, ко времени послѣ 480 г. до Р. Х. На островѣ Эгинѣ въ то время славились два главныхъ мастера—Каллоиъ и Опатъ.



Рис. 72. Метатель диска. Копія со статуи Мирона въ Римѣ.

Переходъ къ слѣдующему періоду, ко времени высшаго процвѣтанія искусства, составляютъ нѣсколько художниковъ. Они — представители прежняго періода, но достигли большого совершенства въ исполненіи и въ расширеніи своихъ композицій. Недостигаемымъ произведеніемъ считались лошади Каламиса, благородны были его мраморныя женскія фигуры. Мастеромъ по части плавки металловъ былъ Пифагоръ изъ Регіона. Достоинъ удивленія бронзовыи метатель диска Мирона, существующій въ многочисленныхъ мраморныхъ копіяхъ (рис. 72). Въ числѣ исполненныхъ Мирonomъ фигуръ животныхъ, отличающихся неподражаемой жизненностью, наибольшаго удивленія заслуживала знаменитая корова. Съ этимъ мастеромъ искусство достигло своей зрѣлости и могло уже вполне удовлетворять требованіямъ идеала. Тогда-то и начался

Второй періодъ.

Этотъ періодъ отмѣченъ удивительнымъ развитіемъ всей эллинской жизни. Славная побѣда надъ персами служитъ ему введеніемъ; но онъ слишкомъ быстро окончился Пелопоннесской войной, возгорѣвшейся изъ-за соперничества Спарты съ Афинами. Эта эпоха въ искусствѣ прославилась господствомъ идеализма, пользовавшагося высшимъ совершенствомъ формы; глубочайшія мысли, религіозныя воззрѣнія цѣлаго народа выразились въ образахъ несравненной красоты и возвышенности.

Этотъ триумфъ новаго періода надъ прежнимъ былъ достигнутъ, благодаря одному изъ удивительнѣйшихъ художниковъ всѣхъ временъ — Фидію, род. около 500 г., умершему около 432. Къ раннему времени его дѣятельности относится колоссальная мѣдная статуя Афины, стоявшая на Акрополѣ въ Афинахъ. Наиболѣе знаменитымъ произведеніемъ этого великаго мастера была статуя Зевса въ Олимпіи, извѣстная намъ, къ сожалѣнію, только по описаніямъ. Отецъ боговъ былъ представленъ, въ своемъ храмѣ, сидящимъ на тронѣ и сдѣланъ изъ золота и слоновой кости; самый тронъ и даже его подножіе были украшены скульптурною работою. Тѣмъ же мастеромъ, создавшимъ идеальныи образъ верховнаго



Рис. 78. Метопъ съ Прометеемъ.

эллискаго божества, была исполнена для Прометеева, также изъ золота и слоновой кости, Паллада, въ которой афиняне чтили свою главную заступницу. Уже одно это произведеніе, вмѣстѣ съ другими богатыми пластическими украшеніями храма, дѣлаетъ Фидію первымъ скульпторомъ всѣхъ временъ. Кромѣ этихъ главныхъ произведеній, изъ работъ Фидіи прославилось много статуй Афродиты, особенно статуя въ Элисѣ, исполненная изъ золота и слоновой кости.

Не смотря на всѣ извѣстія древнихъ, мы имѣли бы лишь неопредѣленное представленіе о высотѣ и совершенствѣ аттическаго искусства, еслибы не сохранились значительныя скульптурныя украшенія афинскихъ храмовъ, избѣжавшія разружительнаго дѣйствія времени. Сюда принадлежатъ нѣсколько метоповъ и два

фриза изъ храма Оезея въ Афинахъ, съ очень оживленными изображеніями боевыхъ сценъ; отъ Паросеона сохранились 57 изъ 92 метоповъ, изображающихъ, но большей части битвы центавровъ (рис. 73), много статуй съ восточнаго и нѣсколько съ западнаго фронтона, значительныя части фриза, находяціяся теперь въ Лондонѣ, благодаря стараніямъ лорда Эльджина (рис. 74). Восточный фризонъ представлялъ рожденіе Афины изъ головы Зевса, западный — ея побѣдоносное состязаніе съ Посейдономъ за обладаніе Аттикою; на фризѣ въ 522 фута длины была изображена торжественная процессія на афинскаго праздника въ Акрополѣ. Отъ храма Аполлона, близъ Фигаліи, сохранился обширный фризь святилища (cella), находящійся также въ Лондонѣ и представляющій смѣло-исполненныя сцены битвы центавровъ и амазонокъ; отъ



Рис. 74. Фризь съ Паросеона.

храма Пике въ Афинахъ—рельефы съ изображеніемъ боевого ишла грековъ въ борьбѣ съ персами; Каріатиды Эрехоэйона въ Афинахъ. Въ Олимпіи, Алкаменъ и Пэоній создали группы для фронтоновъ храма Зевса, открытыя въ недавнее время: на восточномъ фризонѣ было изображено побѣдоносное состязаніе Пелопса съ Эномаемъ, на западномъ—битва центавровъ и лапифовъ. Оба рельефа исполнены еще въ рѣзкомъ архаическомъ стилѣ. Позднѣе, Пэоній создалъ, подъ влияніемъ превосходныхъ работъ Фидіа, въ свободномъ стилѣ, статую Пике (побѣды), найденную въ Олимпіи.

Во главѣ пелопоннесской пластики стоялъ Поликлетъ, болѣе юный современникъ Фидіа. Онъ основалъ вторую скульптурную школу въ Аргосѣ и особенно трудился надъ установленіемъ пропорцій человѣческаго тѣла. Знаменита его Амазонка, сохранившаяся въ копіяхъ. Имъ была исполнена для храма Геры въ Аргосѣ статуя этой богини изъ золота и слоновой кости. О благородствѣ ея

исполненія даетъ понятіе мраморная голова въ Неаполитанскомъ музеѣ, тогда какъ сохранившаяся въ виллѣ Людовизи, въ Римѣ, прекрасная колоссальная голова Геры, считавшаяся прежде за копію съ Поликлетовой, вѣроятно, принадлежитъ аттической школѣ (рис. 75).

Третій періодъ,

пачинающіеся съ IV-аго вѣка и продолжающіеся до Александра Великаго, отличается отъ предыдущаго совершенно инымъ ха-



Рис. 75. Голова Геры виллы Людовизи.

ракторомъ. Великія идеи, возвышенныя чувства, вызвавшія предъ тѣмъ къ жизни столько великихъ произведеній, еще не исчезли, но на ихъ мѣсто водворились новыя мысли и чувства, выдѣлавшіеся

изъ оковъ стараго времени. Вѣкъ, породившій Еврипида, Платона, Аристотеля и Аристофана, неизбежно долженъ былъ отличаться характеромъ болѣе страстнымъ, болѣе чувственнымъ, который и обнаружился въ пластическихъ созданiяхъ. Материалъ былъ иной; золото и слоновая кость должны были уступить мѣсто мрамору. Первымъ скульпторомъ этой эпохи былъ Скопась, современникъ Праксителя (род. 392 г.) и глава новой аттической школы. Онъ



Рис. 76. Голова Ниобы.

старался, прежде всего, пластически воспроизводить потрясающій пафосъ, выражать бурю страстей и притомъ съ такой силой, какай никому до тѣхъ поръ не была доступна. Ему-то принадлежитъ исполненiе статуи Аполлона, играющаго на китарѣ, съ котораго коня находится въ Ватиканѣ, тогда какъ въ Луврѣ хранится другая коня съ Праксителя — Аполлонъ, убивающій ящерицу. Пракситель достигъ кульминаціонной точки своей славы, если вѣрить похвалямъ древнихъ писателей, въ изваянiи Афродиты Книдской. Многочисленныя копiи съ нея (красивѣйшая

изъ нихъ въ Мюнхенской глиптотекѣ) даютъ приблизительное понятіе объ этомъ мастерѣ, тогда какъ Венера Милосская, хранящаяся въ Луврскомъ музеѣ, есть, напротивъ, оригинальное произведеніе болѣе строгаго и величественнаго стиля. Оригинальное произведеніе Праксителя, Гермесъ съ мальчикомъ-Діонисомъ на рукахъ, одно изъ привлекательнѣйшихъ и изящнѣйшихъ созда-



Рис. 77. Статуя Софокла.

ній пластики, найдено недавно въ храмѣ Геры въ Олимпіи. Что касается до знаменитой группы Ніобы, съ которой древнѣйшая копія изъ мрамора находится въ музеѣ Уффицин во Флоренціи, то она тоже служитъ къ славѣ ея мастера, Скопаса или Праксителя, кому бы изъ нихъ она ни принадлежала. Она представляетъ знаменитую сцену, какъ дѣти оиванской царицы Ніобы были не-

треблены метительными стрѣлами Диоллопа и Артемиды. Выраженіе ужаса, страха и страданія въ отдѣльныхъ фигурахъ и глубокой душевной муки въ головѣ матери (рис. 76) напоминаютъ величіе античной трагедіи.

Въ противоположность аттическому искусству, главной цѣлью котораго было воплощеніе идеала, въ тотъ же періодъ существовала пеллопоннесская школа, довольно рано начавшая преслѣдовать болѣе натуралистическое направленіе. Во главѣ этой школы въ Аргосѣ и Сикионѣ, стоитъ Лизиппъ, работы котораго принадлежатъ эпохѣ Александра Великаго. Это былъ ваятель бронзы, особенно занимавшійся воспроизведеніемъ красивыхъ, сильныхъ мужскихъ фигуръ. Таковъ его атлетъ-апоксіоменъ (т. е. счищающій съ себя прахъ борьбы), съ котораго превосходная мраморная копія составляетъ украшеніе Ватиканскаго музея. Въ ряду его бюстовъ и статуи, многія воспроизводятъ Александра Македонскаго и извѣстно, что великій полководецъ только Лизиппу позволялъ снимать съ себя портреты. Великолѣнная мраморная статуя Софокла Латеранскаго (рис. 77) даетъ вѣрное понятіе о той высотѣ, до какой достигъ греческій скульпторъ. Тутъ онъ ясно старался воспроизвести идеальную личность, пренебрегая всѣмъ, что мелко и случайно.

Четвертый періодъ,

слѣдовавшій за двумя періодами высшаго расцвѣта, начинается со смерти Александра Македонскаго и оканчивается завоеваніемъ Греціи римлянами. Въ эту пору эллинскій духъ періодко испытывалъ на себѣ вліяніе Востока и потому все болѣе и болѣе терялъ свою собственную энергію. Въ утратившихъ взаимную связь, разставшихся свободныхъ городахъ, скульптура едва находила себѣ пристанище; напротивъ, вновь возникшіе дворы правителей сдѣлались для нея приближеніемъ. Такъ, вмѣсто того, чтобы служить украшеніемъ свободнаго народа, она явилась къ услугамъ государей.

Изъ греческихъ свободныхъ городовъ, только въ Родосѣ, а изъ резиденцій государей исключительно въ Пергамѣ, искусству этой эпохи удалось достигнуть довольно значительнаго процвѣтанія.

Во главѣ родосской школы стоялъ Харесъ, ученикъ Лизиппа; мѣдная статуя Гелоса (бога солнца), имѣвшая 105 римскихъ футовъ и вскорѣ по своему исполненіи разрушенная землетрясеніемъ, была его главнымъ произведеніемъ и колоссальнѣйшей статуей

древности (Колоссъ Родосскій). Знаменитѣйшее произведеніе родосской школы составляетъ группа Лаокоона, исполненная Агесандромъ, Антиподоромъ и Полидоромъ. Она найдена въ Римѣ, въ 1512 г., и въ настоящее время служитъ лучшимъ украшеніемъ Ватиканскаго музея (рис. 78). Раньше она находилась во дворцѣ Тита. Совершенно въ такомъ же направленіи и въ томъ же духѣ исполнена Аполлоніемъ и Таврискомъ группа Фарнезскаго быка. Теперь она принадлежит Неаполитанскому музею. Въ об-

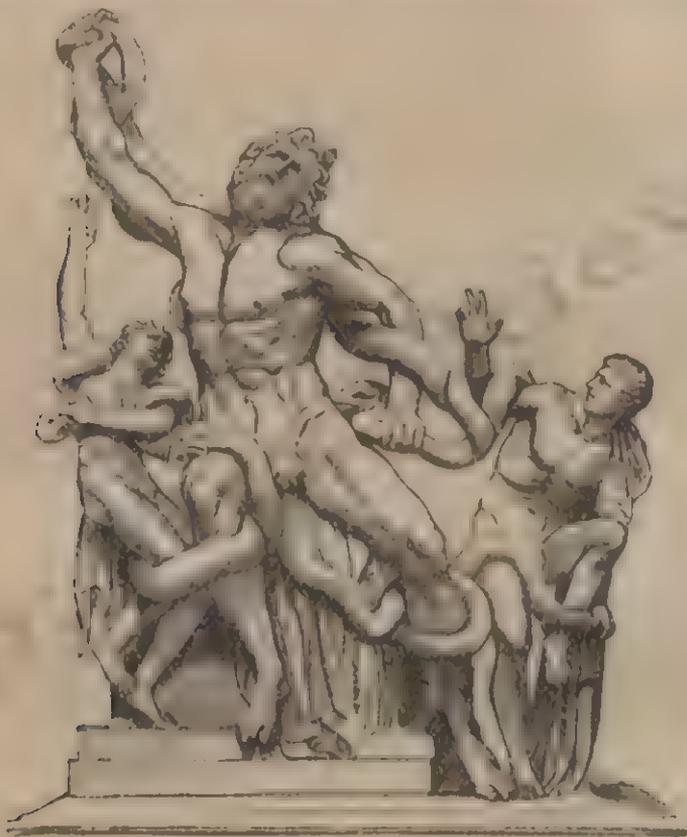


Рис. 78. Лаокоонъ въ Ватиканѣ.

разцовою композиціи и со смѣлымъ пафосомъ изображаетъ она гибель Дирке, которая привязывается къ разъяренному быку сыновьями Антионы, Зевомъ и Амфиномъ, и обрекается на смерть за оскорбленіе, нанесенное ихъ матери.

Изъ пергамской школы вышелъ Умирающій галлъ, хранящійся теперь въ Кавитоліискіи музеѣ. Совершенно родственна съ нимъ по композиціи, матеріалу и выполненію мраморная группа варваровъ, неправильно носившая названіе „Аррія и Петъ“, и на-

ходящаяся въ виллѣ Лудовизи. Оба эти художественныя произведенія принадлежатъ къ числу тѣхъ, которыя имѣли цѣлью прославлять побѣдоносныя битвы династїи Аттала съ дикими ордами галловъ. Царь Атталъ, въ воспоминаніе о своей побѣдѣ надъ галлами, воздвигъ на Аѳинскомъ Акрополѣ большую группу, отдѣльныя статуи которой хранятся въ копїяхъ въ различныхъ музеяхъ. Величественнымъ произведеніемъ этой эпохи слѣдуетъ признать рельефныя фризъ съ изображеніемъ битвы боговъ и гигантовъ, украшавшій жертвенникъ въ Пергамѣ, и остатки меньшаго фриза изъ того же сооруженія, перевезенные въ Берлинскій музей.

Греческая жизнь была такъ глубоко преисполнена чувствомъ красоты, что даже монеты являлись художественными произведеніями; но особенно это справедливо относительно камеевъ, рѣзныхъ камней, для которыхъ употреблялись драгоценныя породы камня различныхъ тоновъ, такъ что рельефное изображеніе выступало наружу на болѣе темномъ фонѣ. Красивѣйшїи и самый крупный изъ камеевъ хранится въ Императорскомъ Эрмитажѣ, въ Петербургѣ, и, какъ полагаютъ знатоки, представляетъ голову Птолемея I и его жены Евридики.

III. Скульптура этрусковъ.

Въ скульптурѣ этруски славились своими металлическими работами и произведеніями изъ обожженной глины. Последними украшались храмы, но и статуи боговъ исполнялись изъ того же матеріала, какъ, на примѣръ, статуя Юпитера Капитолійскаго. Однако, дошедшіе до насъ образцы подобныхъ произведеній грубы, по стилю и неуклюжи.

Къ числу произведеній этого рода слѣдуетъ отнести также вазы, находимыя въ гробницахъ, отчасти погребальныя урны, на крышкѣ которыхъ помѣщается человѣческая голова, отчасти вазы изъ необожженной глины, имѣющія на своей поверхности неискусно выполненныя рельефныя фигуры. Коллекція Кампаны, теперь находящаяся въ Луврскомъ музеѣ въ Парижѣ, богата образцами такихъ роскошныхъ произведеній этрусскаго искусства.

Скульптура изъ глины постепенно довела этрусковъ до искусства отливки изъ металловъ, которая производилась ими съ большою ловкостью и особенной любовью. Этрусскіе города были наполнены тысячами мѣдныхъ статуй, и этруски долгое время снабжали Римъ

такого рода произведеніями. Изъ большихъ произведеній металлической скульптуры слѣдуетъ упомянуть особенно о Тодійскомъ Марсѣ, въ Ватиканскомъ музеѣ, о мальчикѣ съ гусемъ въ рукѣ, въ Лейденскомъ музеѣ, и о задранированной статуѣ мужчины, во Флорентинскомъ музеѣ Уффиции.

Сохранилось также множество образцовъ каменной скульптуры, особенно надгробныхъ камней и жертвенниковъ, причемъ наиболѣе древніе изъ нихъ отличаются неуклюжестью и аляповатостью (рис. 79).



Рис. 79. Этрусскій рельефъ на гробницѣ.

Гораздо болѣе позднему времени принадлежатъ находимые во множествѣ ларцы для урна покойниковъ. Большинство ихъ сдѣлано изъ алебаstra и богато украшено золотомъ и красками. Исполненные въ видѣ саркофаговъ, они имѣютъ на крышкѣ изображеніе умершаго въ лежачемъ положеніи, въ видѣ портрета, лишеннаго всякой красоты и болшею частью даже безъ соблюденія вѣрныхъ пропорцій. По бокамъ помѣщены разнообразныя рельефныя изображенія.

IV. Скульптура у римлянъ.

Съ покореніемъ Греціи прекратилась самостоятельная національная жизнь грековъ, а съ нею погасла и послѣдняя искра того вдохновенія, которое создавало идеальныя образы прежней эпохи

искусства; но эта перемена не могла уничтожить въ эллинскомъ племени врожденнаго пластическаго таланта. Скорѣе любовь къ искусству, начавшая распространяться у римлянъ, пробудила къ новой жизни замиравшую пластику грековъ. Но художественный смыслъ римлянъ стремился къ вышшей изысканности; они пользовались творчествомъ пластики для услажденія и украшенія своей утонченной жизни, и никогда не было болѣе величественной, болѣе безграничной роскоши.

Этимъ вышнимъ условіямъ соответствовало и направленіе пластики. Какія-либо новыя возрѣнія въ идеальной области эллинскаго искусства были, конечно, уже немислимы, но за то возможно было воспроизводить знаменитыя произведенія скульптуры блестящаго періода, возстановить порванную нить. Такъ, въ особенности новоаттическая школа скульпторовъ работаетъ для Рима, и произведенія ея исполнены такого совершенства, что кажутся несравненными. Только произведенія чисто эллинскаго искусства лучшихъ эпохъ, какими они были извѣстны въ этомъ столѣтіи, стоятъ выше по исполненію.

Такое направленіе обнаруживается въ Римѣ уже съ 150 г. до Р. Х., но лишь въ эпоху Цезаря и Августа оно достигаетъ наиболѣе блестящихъ проявленій. Къ знаменитѣйшимъ статуямъ этого времени принадлежитъ Венера Медицейская, въ трибунѣ музея Уффиции во Флоренціи, произведеніе Клеомена, сына Аполлодора, аоніянина (это обозначеніе имени, однакожъ, въ недавнее время стали считать неточнымъ *). Другое прославленное произведеніе есть колоссальный Фарнезскій Геркулесъ въ Неаполитанскомъ музеѣ, твореніе аоніянина Гликона. Аналогичное же направленіе обнаруживается въ знаменитомъ Бельведерскомъ торѣѣ въ Римѣ, работѣ Аполлонія изъ Аоніи; это—идеальное изображеніе Геракла въ спокойномъ положеніи. Сюда надо отнести также каріатиды, которыми аоніянинъ Діогенъ украсилъ Пантеонъ и къ которымъ прежде невѣрно причисляли красивую статую, находящуюся въ Вассіо Nuovo, въ Ватиканѣ.

Противоположность этому идеальному направленію составляетъ Боргезскій боецъ, въ Луврѣ, въ Парижѣ, твореніе Агасія изъ Эфеса, обнаруживающее рѣзкій натурализмъ. Здѣсь слѣдуетъ назвать Аполлона Бельведерскаго—одну изъ наилучшихъ ста-

* Теперь положительно доказано, что подпись „Клеоменъ...“ и проч. на плинѣ Венеры Медицейской—поддѣлка эпохи Возрожденія.

туй Ватикана (рис. 80), и Версальскую Діану, въ Луврскомъ музеѣ. Въ первой статуѣ не трудно узнать копію съ греческаго оригинала, который былъ поставленъ въ Дельфахъ въ память счастливо отбитаго нападенія галловъ на святилище этого бога.

Во всѣхъ этихъ произведеніяхъ ясно замѣтна еще печать греческаго искусства, но за то преимущественно въ римскихъ правахъ и возрѣніяхъ возникаетъ другая отрасль пластички - воспроизве-



Рис. 80. Аполлонъ Бельведерскій.

деніе портретовъ. Тогда какъ эллинское искусство старалось идеализировать отдѣльныя фигуры и даже въ легкой драпировкѣ одежды соображались съ формами тѣла настолько, насколько это требовалось для общей характеристики, — римлянинъ, воспроизводи индивидуальное явленіе, придавалъ главное значеніе точности и желалъ быть представленнымъ во всей своей жизнедѣятельности или въ широкой, изобилующей складками одеждѣ мирнаго времени, въ тогѣ, или въ полномъ вооруженіи. Статуя Марка Аврелія на конѣ, произведеніе изъ золоченой бронзы, и пощипъ укра-

наетъ площадь Капитолій въ Римѣ; другія портретныя статуи — Юлія Цезаря, Августа, Тита, Траяна—находятся въ различныхъ музеяхъ; красивѣйшая изъ нихъ, бывшая въ виллѣ Ливіи, теперь хранится въ Ватиканѣ (рис. 81). Неполненныя красоты двѣ



Рис. 81. Мраморная статуя Августа въ Римѣ.

сидящія статуи Агриппины, жены Германика, находятся въ Капитолійскомъ музеѣ, въ Римѣ; меньшей красотой отличаются сидящія статуи геркуланокъ, въ Дрезденскомъ музеѣ, открытыя въ прошломъ столѣтїи при раскопкахъ въ Геркуланѣ.

Къ тому же роду статуи принадлежит такъ называемая „Скромность“ (Pudicitia) въ Ватиканѣ.

Рядомъ съ портретной скульптурой стоитъ воспроизведеіе историческихъ сценъ. Это -- вторая самостоятельная особенность пластическаго искусства римлянъ. Также и здѣсь выказывается ихъ реалистическое направленіе. Главной ихъ цѣлью было возможно точное изображеніе дѣйствительности; но и отъ этихъ произведеній еще вѣетъ греческой идеальностью и красотой. И здѣсь также на первомъ планѣ было прославленіе отдѣльныхъ личностей и заполненіе пространства возможно большимъ числомъ фигуръ. Поэтому-то римскій способъ расположенія рельефа уклоняется



Рис. 82. Часть рельефа Траяновой колонны.

отъ эллискаго. Пластика вдалась въ область живописи, допуская углубленный фонъ и помѣщая свои фигуры въ различныхъ отдѣленіяхъ посредствомъ постепеннаго уменьшенія выпуклости дѣльной работы. Такимъ образомъ, строгій законъ рельефовъ греческаго стилиа здѣсь нарушался значительно.

Къ лучшимъ и наиболее раннимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ рельефы на аркѣ Тита въ Римѣ, изображающіе, въ остроумной композиціи, сцены побѣдоноснаго похода римскаго полководца на Іерусалимъ. Еще рѣшительнѣе сказывается собственно римскій стиль въ историческихъ рельефахъ на монументахъ Траяну, на примѣръ, на триумфальной аркѣ Траяна, впоследствии измѣненной въ триумфальную арку Константина; затѣмъ, весьма замѣчателенъ рельефъ, опоясывающій, въ видѣ спи-

рали, Траянову колонну (рис. 82) и въ безчисленныхъ изображеніяхъ представляющій подвиги императора въ походѣ на даковъ. Императоръ Маркъ Авредій также увѣковѣченъ почетной колонной, рельефы которой изображаютъ его войну съ маркоманнами.

Въ послѣдующую эпоху замѣчается все болѣе и болѣе рѣшительныи упадокъ исторической пластики римлянъ. Слѣдуетъ упомянуть развѣ о замѣчательномъ родѣ памятниковъ, расширяющихъ кругъ римской пластики. Это — рельефы на саркофагахъ. На нихъ представлены болѣею частью идеальныя сцены мифическихъ сказаній, нерѣдко воплощающія собой мысль о смерти и будущей жизни, каковы: похищеніе Прозерпины, Адмета и Протезилая, Амуръ и Психея, Діана и Эндиміонъ, Прометей, а также вакхическія сцены. Рѣдко встрѣчаются историческія изображенія.

Изъ художественныхъ произведеній меньшаго размѣра, у любителей роскоши римлянъ практиковалась особенно рѣзьба на каменьяхъ. Къ лучшей эпохѣ этихъ издѣлій принадлежатъ два знаменитѣйшіе камня, по величинѣ и по богатству исполненія превосходящіе все другіе. Одинъ, въ императорской коллекціи въ Вѣнѣ, имѣетъ въ ширину 9 дюймовъ при 8 дюймахъ вышины и представляетъ аллегорическій апофеозъ Августа; другой, относящійся къ Тиберію, въ Луврскомъ кабинетѣ въ Парижѣ, имѣетъ 13 дюймовъ въ длину при 11 дюймахъ ширины.

Та же страсть римлянъ къ пышности вызвала къ жизни достойныи удивленія издѣлія изъ хрустали различныхъ цвѣтовъ. Знаменитѣйшее произведеніе этого рода, Портландская ваза, находится въ Британскомъ музѣѣ, въ Лондонѣ.

V. Древне-христіанская скульптура.

При развитіи пластическихъ искусствъ въ древне-христіанскій періодъ особенно ощущалась опасность вернуться снова къ языческому культу; поэтому христіанская пластика подвигалась впередъ робко и нерѣшительно. Если прибѣгали къ помощи пластики, то старались, измѣнивъ законовъ античнаго искусства, установить новыя формы и типы. Очень рѣдко дѣлались отдѣльныя статуи. Тѣмъ не менѣе до насъ дошла большая сидящая статуя св. Петра, сдѣланная изъ бронзы и находящаяся теперь въ среднемъ нефѣ храма св. Петра въ Римѣ, вѣроятно, произведеніе V-го вѣка. Другая сидящая статуя, изображающая св. Ипполита, мраморное произведеніе той же эпохи, находящееся въ Латеранскомъ христіанскомъ

музей въ Римѣ, къ сожалѣнію, подновлена въ своихъ главнѣйшихъ частяхъ, но въ нижней античной ея половинѣ нетрудно различить направленіе этой эпохи. Изъ статуй Христа не сохранилось ни одной, хотя еще императоръ Александръ Северъ дозволялъ ихъ



Рис. 83. Саркофагъ Юнія Бассы. Въ церкви св. Петра въ Римѣ.

дѣлать. Лишь нѣсколько маленькихъ статуетокъ „Добраго Пастыря“ находятся въ Латеранскомъ музей.

По примѣру античнаго языческаго обычая продолжали украшать саркофаги рельефами. Чудеса Христа, исцѣленіе разслабленнаго и прочее, а также сцены ветхозавѣтнія, Моисей, грѣхонаденіе и т. д., составляютъ сюжеты этихъ произведеній скульптуры.

Въ катакомбахъ было много подобныхъ памятниковъ искусства, большею частью поступившихъ въ Латеранскій христіанскій музей; другіе изъ нихъ—въ криптѣ св. Петра, въ Равеннѣ, въ музеѣ въ Арлѣ и другихъ мѣстахъ. Одно изъ лучшихъ и замѣчательнѣйшихъ произведеній составляетъ саркофагъ Юнія Басса (Junius Bassus † 359 г.) въ криптѣ церкви св. Петра (рис. 83). Произведеніемъ значительнаго объема и блестящимъ по исполненію надо признать порфировый саркофагъ Констанціи, дочери императора Константина, перенесенный изъ ея погребальной капеллы въ Ватиканъ.

Пластическое искусство VI-го вѣка выказываетъ въ памятникахъ Равенны рѣшительную склонность къ византійскимъ идеямъ; въ Италіи послѣдній остатокъ античнаго искусства изсякъ до того, что уже собственными силами страна не могла произвести ни одного художественнаго произведенія. Въ Византіи, напротивъ, началась новая культурная жизнь, достигшая своего апогея въ блестящее правленіе Юстиніана. Въ своихъ основнѣйшихъ чертахъ, опираясь на античныя основанія, жизнь эта, подъ восточнымъ вліяніемъ, а также подъ вліяніемъ чрезвычайно изысканныхъ придворныхъ церемоніаловъ, получила особый, сильный отпечатокъ, который въ искусствѣ проявилъ свое преобладающее вліяніе, какъ специально византійскій стиль. Тѣмъ не менѣе, пластика въ Византіи имѣла второстепенное значеніе и служила свѣтскимъ цѣлямъ, тогда какъ рѣзба изъ слоновой кости достигла большой красоты во многихъ мелкихъ издѣліяхъ, въ диптихахъ (такъ назывались античныя двойныя дощечки для письма, украшенныя снаружи рельефами), въ книжныхъ окладахъ и переплеткахъ и т. п. Богатѣйшее изъ подобныхъ произведеній есть тронъ епископа Максиміана, VI-го вѣка, въ Равенскомъ соборѣ.

VI. Скульптура романскаго періода.

Скульптура этого періода первоначально несколько не соответствовала столь богатому жизненному развитію романской архитектуры. Насколько духъ эпохи благопріятствовалъ расцвѣту архитектуры, настолько же онъ былъ неблагопріятенъ для скульптуры. Умевенный кругозоръ пластическаго искусства былъ почти исключительно церковный, хотя не было недостатка и въ отдѣльныхъ образцахъ изъ свѣтской исторіи.

Церковь не только принимала въ свое распоряженіе всякій художественный талантъ, но и расширяла кругъ его дѣятельности.

Приходилось украшать скульптурными работами сѣдалища хоровъ, каюдры, порталы, даже цѣлыя фасады; къ тому же, относительно содержанія, она предоставляла художникамъ полную свободу воспроизводить, рядомъ съ священными фигурами, баснословные сюжеты античныхъ сказаній. Поэтому зачастую аллегорически представлялись солнце, луна, мѣсяцы и времена года, рѣки, {разныя



Рис. 84. Диптихъ Оттона II въ Парижѣ.

мѣстности, добродѣтели и пороки, науки и разныя профессіи. Такимъ образомъ, скульптура опять стала выраженіемъ духовной жизни, отраженіемъ мыслей и воззрѣній вѣка.

Въ ряду сѣверныхъ странъ, Германія особенно содѣйствовала прогрессивному развитію романской пластики. Ея могущественное процвѣтаніе при саксонскихъ императорахъ, положеніе ихъ, какъ преемниковъ древнихъ императоровъ, подняли духъ нѣмецкаго на-

рода, а частія сношенія съ Италіей оживили вкусъ къ ея пластикѣ.

И дѣйствительно, пластика здѣсь выражалась во множествѣ произведеній рѣзьбы изъ слоновой кости, напримѣръ, въ охотничьихъ рогахъ, диптихахъ, перенлетахъ и т. п. Въ церкви Кведлинбургскаго замка хранится нѣсколько дощечекъ изъ слоновой кости отъ ковчега съ мощами, вѣроятно, время Генриха I. Къ эпохѣ Оттона II можно отнести диптихъ изъ пластинокъ слоновой кости въ отелѣ Клюни, въ Парижѣ (рис. 84). Подъ аркой, опиравшейся на двѣ колонки, Христосъ, стоя на



Рис. 84. Авея, приносящая въ жертву животное. Съ Воксельбургской каменды.

возвышеніи, благословляетъ возложеніемъ рукъ двѣ меньшія фигуры, Оттона и его супругу. У ногъ императора изображенъ скульпторъ, лежащій, по правамъ того времени, въ подобострастномъ смиреніи. Въ ризницѣ Пражскаго собора хранится художественно исполненный охотничій рогъ. Въ этихъ произведеніяхъ мелкаго искусства большею частью видно преобладаніе византійскаго вліянія.

Далѣе, работы изъ металловъ имѣютъ большое значеніе, и важнѣйшими изъ нихъ владѣетъ Германія. Таковы: мѣдная дверь въ Гильдестеймскомъ соборѣ и знаменитая колонна Беривальда на дворѣ Бернскаго собора, обѣ—произведенія начала XI-го вѣка. Богато украшенная купель въ соборѣ, держащаяся на

фигурахъ, олицетворяющихъ собою четыре райскія рѣки, есть произведеніе позднѣйшаго цвѣтущаго періода романской скульптуры. XIII-го вѣка. Далѣе упомянемъ: о мѣдномъ лѣвѣ Генриха Льва въ Брауншвейгѣ, большой купели въ церкви св. Варооломея въ Люттихѣ, отлитой въ 1112 г. Подобно знаменитому „Морю-ліану“ на переднемъ дворѣ Соломонова храма, купель держится на 12 быкахъ. На паружныхъ сторонахъ видны 5 рельефныхъ изображеній, относящихся до таинства св. Крещенія. Какъ архитектурныя украшенія, встрѣчаются также скульптурныя работы изъ камня. Къ началу XII-го вѣка относится колоссальный Экстернскій рельефъ въ Вестфалии на стѣнѣ шириною въ 13 футовъ и въ высоту 16 футовъ. Изображено снятіе со креста. Въ ту эпоху достигъ рѣдкаго совершенства этотъ стиль въ каменныхъ скульптурныхъ работахъ въ Векеельбургѣ, особенно въ рельефахъ кафедръ въ тамошней церкви, представляющихъ въ глубоко выразительныхъ чертахъ ученіе объ искупленіи (рис. 85). Не менѣе замѣчательны такъ называемыя Золотыя Ворота въ Фрейбургѣ, въ Рудныхъ горахъ.

Изъ французскихъ произведеній этого рода многія относятся къ началу XII-го вѣка. Примѣромъ могутъ служить западныя порталы соборовъ въ Буржѣ и Шартрѣ. Здѣсь украшаютъ фасадъ большею частью фигурныя изображенія Страшнаго Суда.

Переходъ отъ скульптуры къ живописи составляютъ издѣлія изъ эмали. Это—большею частью металлическіе фоны, поверхность которыхъ покрывается глазурью различныхъ цвѣтовъ, дорогими благородными камнями и особенно античными геммами и камеями. Что только было богатаго, употреблялось для украшенія переплетовъ, небольшихъ алтарей, кадильницъ, ковчеговъ для мощей и т. и. Не смотря на порчу всякаго рода, въ музеяхъ и церковныхъ ризницахъ сохранилось еще много красивыхъ и богатыхъ образцовъ такихъ предметовъ. Великолѣпныя произведенія подобнаго рода XI-го вѣка находятся въ числѣ сокровищъ Гильдесгеймской церкви и монастырской церкви въ Эссенѣ. Къ знаменитѣйшимъ произведеніямъ принадлежитъ такъ-называемый Вердюнскій (Verdüner) алтарный образъ въ монастырѣ въ Нейбургѣ, близъ Вѣны. Онъ состоитъ изъ 51 позолоченной бронзовой доски, покрытой сценами изъ Ветхаго и Новаго Заветовъ, соответствующими одна другой по содержанию (такъ называемый типологическій циклъ изображенія, гдѣ въ одной сценѣ представляется событіе изъ жизни Христа, а въ слѣдующей—прообразъ ея въ

библейскомъ событіи. Всѣ онѣ исполнены вырѣзкою углубленій на доскѣ (статуя Сѣвѣ), заполненныхъ голубой и красной эмалью.

Итальянское искусство развилось, подобно сѣверному, хотя также держалось самостоятельнаго пути. Тѣмъ не менѣе въ раннюю эпоху скульптура въ Италіи находилась на очень низкой ступени, о чемъ свидѣлствуютъ, между прочимъ, бронзовыя двери въ церкви св. Зенона въ Веронѣ, и изъ каменныхъ скульптуръ—изображеніе Тайной Вечери на каедрѣ церкви св. Амвросія въ Миланѣ.



Рис. 86. Поклопеніе трехъ халдейскихъ царей. Съ каедры Пизанскаго Баптистерія.

Только въ XIII-мъ вѣкѣ скульптура получила новое направле-
ніе подъ руководствомъ знаменитаго Николо Пизано. Съ нимъ
античность воскресла вдругъ во всей своей силѣ и красотѣ, хотя
и на короткое время, такъ какъ дѣятельность этого художника
относится къ концу означеннаго періода. Одною изъ лучшихъ его
работъ признается великолѣпная каедра (рис. 86) въ Пизанской
Крестильницѣ, 1260 г. Но ее превосходитъ позднѣйшее его про-
изведеніе—каедра въ Сіенскомъ соборѣ. Обѣ—изолированныя
сооруженія, держащіяся на мраморныхъ колоннахъ и частью под-
держиваемыя фигурами стоящихъ львовъ. Рельефы по бокамъ изо-
бражаютъ событія изъ жизни Христа. Наконецъ, великій мастеръ
работалъ надъ украшеніемъ фонтана передъ ратушей въ Перуджіи.

VII. Скульптура готического періода.

Изучая дальѣйшее развитіе пластики въ этотъ періодъ, мы находимъ, что во главѣ движенія' стоитъ Франція. Прежде всего, новопостроенные соборы нуждались въ скульптурныхъ украшеніяхъ. Боковыя части порталовъ, наличники дверей, аркады и тимпанъ (поле арки), даже цѣлыя фасады покрывались фигурными украшеніями.

Въ ряду множества такихъ произведеній, выражающихъ собою переходъ отъ романскаго къ готическому періоду, слѣдуетъ назвать: великолѣпныя скульптуры, украшающія порталъ главнаго фасада Реймсскаго собора, хотя здѣсь уже не видно строгой серьезности предшествующаго періода и стиль достигаетъ такой возвышенности, что по жизненности и мягкости своей онъ напоминаетъ благороднѣйшія изъ античныхъ произведенія, разумѣется, если не обращать вниманія на менѣе совершенное исполненіе. Другія замѣчательныя произведенія подобнаго рода находятся въ Парижскомъ и Амьенскомъ (рис. 87) соборахъ, особенно же въ порталахъ поперечнаго нефа собора въ Шартрѣ.

XIII столѣтіе проявило удивительную творческую силу и юношескую свѣжесть, благодаря внутренней связи архитектуры съ скульптурой. Приэтомъ вторая половина XIII столѣтія, особенно въѣкъ Людовика Святого, достигла вышшаго совершенства и небезосновательно сравнивается съ вѣкомъ Перикла. Въ отношеніи чистоты и классическаго благородства стиля, Средніе Вѣка не обнаружили ничего, что могло бы стать на ряду съ благороднѣйшими изъ этихъ произведеній; но уже въ слѣдующее столѣтіе, вмѣстѣ съ застоємъ въ архитектурѣ, ослабѣваетъ и пластическое творчество.



Рис. 87. Христосъ, изъ Амьенскаго собора.

Въ Германіи, напротивъ, художественная сила пробудилась къ этому времени къ новой, если не столь величественной, то привлекательной производительности, какъ, напримѣръ, въ замѣчательныхъ статуяхъ въ притворѣ Фрейбургскаго собора, въ Брейсгау, и въ фасадѣ Страсбургскаго собора (рис. 88), затѣмъ въ



Рис. 88. Фигуры добродѣтелей въ Страсбургскомъ соборѣ.

цѣломъ рядѣ скульптуръ собора въ Наумбургѣ, именно въ западномъ хорѣ и на западномъ амвонѣ, и въ соборѣ въ Бамбергѣ, въ порталахъ, а также въ хорѣ. Въ XIV вѣкѣ скульптура въ Германіи процвѣтаетъ въ привлекательномъ разнообразіи. Высокое достоинство имѣютъ статуи Христа, Его Матери и апостоловъ, украшающія столбы хора въ Кельнскомъ соборѣ. Скульп-

турная дѣятельность, оказавшая большое вліяніе на искусство, особенно проявилась въ Нюрнбергѣ. Замѣчательны, напримѣръ, скульптуры въ главномъ порталѣ церкви св. Лаврентія. Въ концѣ XIV вѣка построенъ былъ украшенный скульптурными работами такъ называемый Красивый колодезь (Schöne Brunnen). Другое произведеніе не меньшей важности находимъ въ скульп-



Рис. 59. Посѣщеніе пр. Елисаветы Богоматерью. Рельефъ Андрея Пизано, изъ дверей Флорентійскаго Баптистерія.

турахъ притвора и главнаго портала церкви Богоматери (Frauenkirche).

Въ Швабіи повидимому уже съ первой четверти XV вѣка, дѣятельно разрабатывалась пластика. Такъ, порталы церкви Богоматери въ Эслингенѣ и собора въ Ульмѣ богато украсились скульптурными работами; еще раньше, церковь св. Креста въ Гмюндѣ получила богатое скульптурное убранство.

Въ это время и Англія приняла участие въ пластическихъ стремленіяхъ, особенно когда приходилось украшать изваяніями могилы.

Литье изъ бронзы въ эту эпоху примѣнялось больше всего къ купелямъ, канделябрамъ, но служило также и къ украшенію надгробныхъ памятниковъ. Великолѣпными произведеніями этого рода надо признать, на примѣръ, памятники англійскаго короля Генриха III и королевы Елеоноры въ Вестминстерскомъ аббатствѣ, въ Лондонѣ, и гробницу Чернаго Принца въ соборѣ Кентербери. Изъ нѣмецкихъ произведеній наиболѣе замѣчательныя памятники архіепископу Конраду Гохштадену, въ Кельнскомъ соборѣ.

Сверхъ того, въ Сѣверной Германіи, Фландріи и Франціи встрѣчается нѣсколько бронзовыхъ надмогильныхъ плитъ съ изображеніями покойниковъ, окруженными архитектурною орнаментацией. Таковы двойныя плиты въ соборѣ Любека и въ соборѣ Шверина.

Рядомъ съ рѣзьбой изъ слоновой кости для ковчеговъ съ мощами примѣнялась роскошная работа изъ металла; эти ковчегы имѣли видъ готическихъ церквей, изящно исполненныхъ и богато украшенныхъ. Наконецъ, встрѣчается множество произведеній деревянной скульптуры, вошедшихъ въ обычай, особенно въ Германіи, съ XIV вѣка и служившихъ украшеніемъ для алтарей. Таковы, между прочимъ, алтарныя украшенія въ Креглингенской церкви, въ Виртембергѣ, въ церкви св. Вольфганга, въ Австріи, и въ Шлезвигскомъ соборѣ. Въ послѣднемъ скульптурныя работы исполнены Гансомъ Брюггеманомъ. Вообще эти рѣзные деревянные иконы, встрѣчающіяся въ большомъ количествѣ во всей Германіи вплоть до Тироля, пышно раскрашивались и покрывались золотомъ. Таковъ, на примѣръ, изящный алтарь въ соборной церкви въ Блаубейренѣ.

Въ Италіи скульптура заняла мѣсто, независимое отъ архитектуры. Своимъ новымъ развитіемъ она обязана главнымъ образомъ Джованни Пизано (1240—1328 г.), сыну вышеупомянутаго Николо. Принесенный прежде ему главный алтарь въ церкви въ Ареццо есть болѣе позднее произведеніе; скульптуры фасада Орвіетскаго собора принадлежать не ему. Онъ исполнилъ въ 1301 г. кафедру въ церкви св. Андрея въ Пистоѣ, своею композиціей и украшеніемъ напоминающую кафедру его отца, съ рельефными, глубоко-выразительными сценами изъ исторіи Христа. Затѣмъ имъ же исполнена въ церкви св. Доминика въ Перуджѣ гробница папы Бенедикта XI. Отъ кафедры, изваянной имъ для Пизанскаго собора, сохранились только отдѣльныя части. Подъ вліяніемъ Джотто (которому принадлежатъ рельефы на Флорентійской

соборной колокольни), сдѣлался замѣчательнымъ мастеромъ Андреа Пизано (1270—1345 г.). Его главное произведеніе—бронзовая дверь Флорентинской Крестильнины, представляющая, въ 28 превосходно распределенныхъ компартиментахъ, исторію Іоанна Крестителя и отдѣльныя фигуры добродѣтелей въ образцово-выразительной простотѣ рельефнаго стиля (рис. 89). Другимъ мастеромъ былъ Орканья (Андреа ди-Чіоне, 1329—1368 г.). Онъ создалъ великолѣпный главный престолъ въ церкви св. Михаила (Or-San-Michele), во Флоренціи.—быть можетъ, самое блестящее декоративное произведеніе въ свѣтъ. Въ Венеціи, Миланѣ, Неаполѣ и Римѣ скульптура принялась къ величественнымъ гробницамъ изъ мрамора. Выдающимся произведеніемъ слѣдуетъ считать памятники Скалигеровъ въ Веронѣ. Превосходны также гробницы св. Августина въ соборѣ Нави, и Петра-мученика, въ церкви св. Кваторгія, въ Миланѣ.

VIII. Скульптура Возрожденія.

1. Скульптура въ Италіи (XV-й и XVI-й вѣка).

Уже въ готическій періодъ для скульптуры въ Италіи открылось болѣе обширное поле, такъ какъ и обстоятельства и средства благоприятствовали ей безграничному развитію. Главной ея цѣлью было украшеніе гробницъ и алтарей. Кромѣ того, каюдры, купели, чаши для святой воды, помѣщенія для пѣвцовъ и сѣдалища хоровъ богато украшались скульптурными работами. Вездѣ стремятся достигнуть наибольшей натуральности, выразительности и наиболѣе полной красоты. Но свойственной итальянцамъ склонности къ возвышенному, искусство ихъ въ этотъ періодъ энергическаго реализма съумѣло не впасть въ детали несущественныя и низменнаго свойства.

Тоскана, съ давняго времени бывшая средоточіемъ итальянскаго искусства, выступаетъ и теперь во главѣ другихъ мѣстностей Италіи. Первымъ замѣчательнымъ мастеромъ, представителемъ переходнаго періода отъ прежней эпохи къ новымъ стремленіямъ, былъ Яконо Делла-Кверчья (della Quercia, 1374—1438 г.), прозванный della Fonte. Его главныя произведенія—рака въ ризницѣ собора въ Луккѣ, пластическія украшенія главнаго портала церкви св. Петронія въ Болонѣ и скульптурныя работы для фонтана на площади дель-Кампо, въ Сиенѣ, за превосходное исполненіе которыхъ онъ и получилъ свое прозвище.

Несравненно большее значеніе имѣеть знаменитый флорентійскій мастеръ Лоренцо Гиберти (1378—1455 г.), одинъ изъ величайшихъ скульпторовъ всѣхъ временъ. Объ извѣстномъ его шедевръ—восточныхъ дверяхъ Флорентійской Крестильницы, исполнявшихся въ теченіе 1427—47 г., выразился вдохновенный Микель-Анджело, что эти двери достойны быть вратами райа. На нихъ, въ десяти живописно расположенныхъ рельефахъ, съ богатыми архитектурическими и ландшафтными задними планами, представлены ветхозавѣтныя событія, отъ сотворенія міра до всемірнаго потопа (рис. 90). Со времени этого шедевра, живописный рельефный стиль надолго одерживаетъ побѣду надъ чисто пластическимъ. Нѣсколько раньше (1403—1424 г.) Гиберти создалъ болѣе простую, но не менѣе превосходную дверь сѣвернаго портала той же Крестильницы. Здѣсь онъ держится еще пути, указаннаго Андреа Пизано, и въ 28 компартиментахъ представляетъ благородныя по простотѣ, пластически сконпанованныя сцены изъ жизни Христа, а также фигуры евангелистовъ и отцовъ Церкви.

Рядомъ съ Гиберти и, безъ сомнѣнія, подъ его вліяніемъ развивался болѣе юный его современникъ, Лука Делла-Роббіа (1400—1482 г.). Главной задачей этого художника было исполненіе фигурныхъ рельефовъ изъ обожженной и глазурированной глины, болѣею частью бѣлаго цвѣта по свѣтло-голубому фону, съ незначительнымъ добавленіемъ желтаго, зеленаго и фіолетоваго цвѣтовъ. Въ своей молодости, онъ создалъ нѣсколько произведеній изъ мрамора и бронзы, которыя считаются замѣчательнѣйшими памятниками этого періода. Таковы, напримѣръ, предестинныя мраморныя рельефы поющихъ и танцующихъ дѣтей для перилъ органаго помѣщенія въ Флорентійскомъ соборѣ, въ настоящее время хранящіеся въ музеѣ Барджелло. Но главное значеніе дѣятельности этого превосходнаго художника, какъ уже сказано, зиждется на глазурированныхъ терракоттахъ, исполненныхъ имъ или его помощниками. Безчисленное множество разъ повторялись копии съ этихъ терракоттъ съ фигурами Мадонны, съ Младенцемъ, въ кругу ангеловъ и святыхъ (рис. 91). Въ чрезвычайно большомъ количествѣ эти работы распространены въ церквахъ Тосканы, а также имѣются въ музеѣ Барджелло, во Флоренціи.

Третьимъ флорентинскимъ художникомъ былъ Донателло (1386—1466 г.), державшійся строго-натуралистическаго направленія, вслѣдствіе чего его дѣятельность является весьма рѣзкимъ контрастомъ какъ съ традиціями предшествовавшей эпохи, такъ и съ благородной формой антиковъ. Произведенія его многочисленны,

Для украшенія органа въ Флорентинскомъ соборѣ, онъ сдѣлалъ чрезвычайно жизненные мраморные рельефы танцующихъ и поющихъ дѣтей, теперь находящіеся въ музеѣ Барджелло. Всего лучше удавались ему энергическія юношескія фигуры, каковы, напримѣръ, св. Георгій, въ церкви св. Михаила. Превосходныя работы, въ видѣ рельефа изъ бронзы, создалъ онъ для главнаго алтаря въ церкви св. Антонія, въ Падуѣ, и тамъ же, передъ фасадомъ этой церкви, поставилъ большую конную статую полководца Гаттамелаты—пер-



Рис. 90. Рельефъ Лоренцо Гиберти. Въ Баттистеріи во Флоренціи.

вую конную статую въ повѣишемъ искусствѣ. Тогда же Верроккіо сдѣлалъ конную, еще болѣе смѣлаго пошиба, бронзовую статую полководца Коллеони, которую можно видѣть и теперь въ Венеціи, на площади Санъ-Джованни-е-Паоло.

Тосканская скульптура этой эпохи была такъ богата творческой силой, что ея художниковъ призывали во все мѣста Италіи. Но рядомъ съ ними въ Верхней Италіи заивляютъ свою дѣятельность немало и мѣстныхъ мастеровъ. Таковъ, напримѣръ, въ Венеціи Мастро-Бартоломео, переходящій отъ идеальнаго стиля Сред-

нихъ Вѣковъ къ реалистическому стилю XV-го вѣка; затѣмъ, цѣлая семья художниковъ Ломбардіи переноситъ въ Венецію свою дѣятельность какъ по архитектурѣ, такъ и по скульптурѣ.

Въ XVI-мъ столѣтіи, Флоренція стоитъ, попрежнему, впереди. Леонардо да-Винчи дѣлаетъ колоссальную конную статую Фрагческо Сфорцы въ Миланѣ; но она, къ сожалѣнію, была исполнена лишь въ видѣ глиняной модели, которая потомъ была разрушена занявшими Миланъ французами, обратившими ее въ мишень для своихъ выстрѣловъ.



Рис. 91. Марія, молившаяся младенцу Христу, Луки Делла-Роббиа.

Болѣе точныя свѣдѣнія имѣются о творчествѣ другаго флорентинскаго мастера, благороднаго Сансовино (собственно Андреа Контуччи), жившаго въ 1460—1529 г. Его можно назвать Рафаэлемъ пластики какъ за высокое совершенство формы, такъ и за гармоничную красоту композиціи. Одно изъ его превосходнѣйшихъ произведеній и вообще одно изъ самыхъ свободныхъ и прекрасныхъ созданій новѣйшей пластики есть бронзовая группа Крещенія Господня, на восточномъ порталѣ Флорентійской Крестильницы (рис. 92). Сверхъ того, слѣдуетъ назвать двѣ красивыя гробницы прелатовъ въ хорѣ церкви св. Маріи дель-Пополо, въ

Римѣ, и пластическое украшеніе Святаго Дома (Casa Santa), въ Лоретто.

Рафаэль также составилъ проекты нѣсколькихъ пластическихъ произведеній и, быть можетъ, одно изъ нихъ выполнилъ собственноручно, а именно мраморную статую сидящаго прор. Іоны, въ капеллѣ Киджи, въ церкви св. Маріи дель-Пополо, въ Римѣ.

Болѣе сильное вліяніе на общій ходъ пластики оказала великій соперникъ Рафаэля, Микель-Анджело Буонарроти (1475—

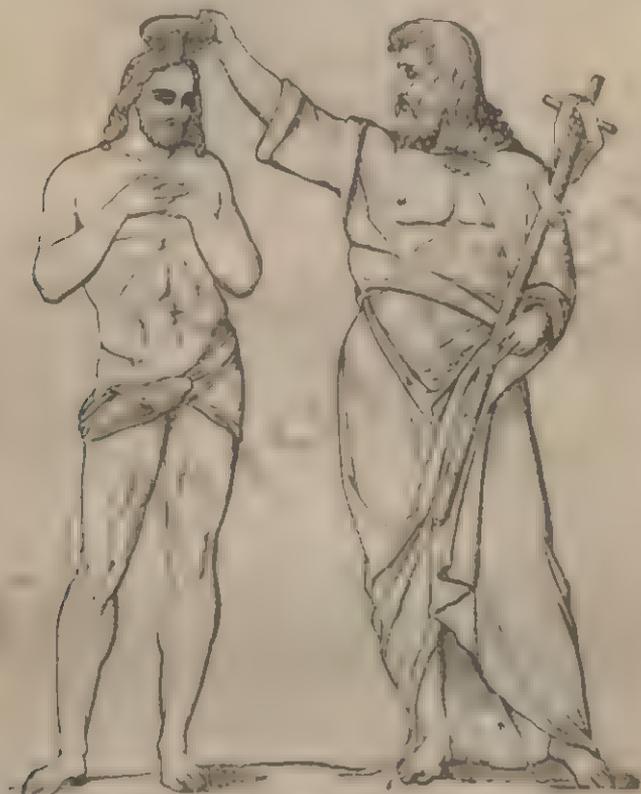


Рис. 92. Крещеніе Христа, Андрея Сансовино. Въ Баптистеріи во Флоренціи.

1564 г.). Хотя онъ великъ и въ архитектурѣ, и въ живописи, однако самъ онъ считалъ скульптуру искусствомъ, наиболѣе сроднымъ себѣ. Съ его дѣятельностью наступилъ для искусства новый фазисъ: оно достигло такой степени совершенства, какого никакъ нельзя было предвидѣть.

Микель-Анджело глубоко изучалъ образцовыя произведенія античнаго міра и изъ нихъ создалъ свой собственный идеальный стиль, за который его считали ученикомъ древнихъ; но, съ другой стороны, онъ первый нарушилъ традиціи, и съ нимъ нарождается



Рис. 93. Моисей, Микель Анджело.

новѣйшее искусство, начинается господство субъективности. Чтобы оцѣнить его произведенія по ихъ настоящему достоинству, необходимо серьезное изученіе, глубокое проникновеніе въ нихъ. Прежде всего нуженъ опытный глазъ. Въ свои молодые годы, ве-

ликий художник исполнилъ статую Pietà въ Петровскомъ соборѣ въ Римѣ (1499 г.). Это—Мадонна, плачущая надъ тѣломъ своего Божественнаго Сына, мраморная группа, красиво скомпонованная, глубоко прочувствованная и благородно исполненная. Къ эпохѣ его соперничества съ Рафаэлемъ и разрыва съ традиціями древности, относится колоссальная мраморная статуя Давида, исполненная для Палаццо-Веккіо во Флоренціи (теперь во дворѣ академіи).



Рис. 94. Положеніе Христа въ гробъ, Якопо Сансовино. На дверяхъ ризницы Св. Марка.

Съ 1503 года, когда Микель-Анджело былъ приглашенъ въ Римъ папою Юліемъ II, начинается эпоха высшего его мастерства. Проектъ надгробнаго памятника для этого папы, пропитательнаго и любившаго искусства, казался, давалъ случай этому мастеру обнаружить всю необъятность его фантазіи; но неблагоприятныя обстоятельства не позволили ему осуществить этотъ проектъ. Въ позднѣйшемъ, менѣе крупномъ, выполненіи этого испанскаго проекта сдѣлана

имъ статуя сидячаго Моисея (рис. 93) для церкви S.-Pietro in Vincoli, въ Римѣ. Статуя эта проникнута величественнымъ выраженіемъ почти титанической и, въ то же время, сосредоточенной силы воли. Въ музеѣ Барджелло, во Флоренціи, сохранились нѣкоторыя другія его произведенія.

Затѣмъ заслуживаютъ особаго упоминанія двѣ еще гробницы— Джульяно и Лоренцо Медичи—въ церкви св. Лаврентія, во Флоренціи. Кромѣ сидящихъ статуй обоихъ Медичей, тутъ находятся величественно лежащія фигуры Дня и Ночи, Разсвѣта и Сумерокъ. Тамъ же находится исполненная глубины чувства мраморная статуя Мадонны съ Младенцомъ. Сверхъ того, въ Луврскомъ музеѣ хранятся двѣ превосходныя статуи невольниковъ, предназначавшіяся для гробницы паны, и красивая Мадонна въ церкви Богоматери, въ Брюгге.

Геніальный произволъ, какой все болѣе и болѣе позволялъ себѣ Микель-Анджело, сдѣлался роковымъ для искусства и тѣмъ болѣе опаснымъ, чѣмъ меньше таланта было въ подражателяхъ великаго мастера. Тѣмъ не менѣе нѣкоторые художники оставили по себѣ достойныя вниманія произведенія, между прочимъ Бенвенуто Челлини (1500—1572 г.). Въ Луврскомъ музеѣ находится исполненный имъ изящный, красивый рельефъ изъ бронзы—Нимфа Фонтенебло. Но талантъ Челлини проявился главнымъ образомъ въ болѣе мелкихъ работахъ чеканнаго искусства, какова, на примѣръ, знаменитая солонка въ амбразовской коллекціи, въ Вѣнѣ.

Въ жесткомъ натурализмѣ школъ Верхней Италіи водворилось въ эту эпоху вѣяніе чувства красоты и прелести. Въ такомъ направленіи работали художники Болоньи и Модены. Но прославившимся мастеромъ верхне-итальянскихъ школъ былъ Якопо Татти, прозванный, по имени своего великаго учителя, Якопо Сансовино (1486—1570 г.). Во Флорентинскомъ соборѣ есть его статуя апостола Іакова. Изъ его многочисленныхъ работъ въ Венеціи особенно выдаются бронзовыя двери ризницы св. Марка (рис. 94).

2. Сѣверная скульптура XV-го и XVI-го вѣковъ.

Въ началѣ XV-го вѣка пробуждается на Сѣверѣ реалистическое направленіе, вытѣсняющее собою искусство Среднихъ Вѣковъ и дающее просторъ новымъ воззрѣніямъ, основаннымъ на изученіи природы. Если сѣверная пластика вообще не достигла тамъ той высоты, до какой поднялась итальянская, то это объясняется

отчасти отсутствием возможности созерцать античные шедевры и недостаткомъ необходимаго для скульптуры мрамора, но всего болѣе слишкомъ рѣшительнымъ стремленіемъ къ индивидуальности и сильной склонностью къ фантастичному. Уже въ срединѣ XVI-го вѣка стала блекнуть натуральная искренность и наивность сѣвер-



Рис. 95. Рельеф Адама Краффта, въ зданіи городскихъ вѣсовъ въ Нюримбергѣ.

наго чувства и, съ водвореніемъ итальянскаго искусства, ихъ замѣняютъ отпечатокъ театральности и холодная аллегорія.

Шедевры этого періода слѣдуетъ искать въ церквахъ и соборахъ, гдѣ находятся превосходныя работы, полуархитектурныя, полускульптурныя, какова, наиримѣръ, образцовая по исполненію каюедра въ Фрейбергскомъ соборѣ; затѣмъ великолѣпныя ва-

оодры находятся въ Страсбургскомъ соборѣ, а также въ церкви св. Стефана, въ Вѣнѣ.

Франконская школа выдвинула одного изъ замѣчательнѣйшихъ мастеровъ этого періода въ лицѣ Адама Краффта, жившаго до 1507 г. и трудившагося большею частью въ Нюрнбергѣ. Энергическое выраженіе жизни, сильная опредѣленность формъ и искрен-



Рис. 96. Рака св. Зсбальда, работы П. Фишера.

ность отличаютъ его произведенія; но и они, подобно всѣмъ другимъ работамъ этого періода, страдаютъ преувеличенностью въ композиціи и нѣкоторыми странностями, обусловливаемыми вкусомъ времени. Истиннѣ потрясающее впечатлѣніе производятъ его рельефы изъ исторіи Страстей Христовыхъ на наружной сторонѣ гробницы св. Зсбальда. Замѣчательный рельефъ того же мастера сохранился

въ зданіи городекихъ вѣсовъ въ Нюрнбергѣ. Тутъ видно, что онъ умѣлъ рельефно воспроизводить и обыденную жизнь (рис. 95). Затѣмъ, слѣдуетъ упомянуть прежде всего алтари (Stationen) по дорогѣ на кладбище св. Іоанна; наконецъ, образцомъ смѣлой техники названнаго мастера можетъ служить знаменитая дарохранильница въ церкви св. Лаврентія.

Въ Ульмѣ славился замѣчательный мастеръ швабской школы Гёргъ (Görg) Сирлинъ, исполнившій въ теченіе 1469—74 гг. сѣдальница хора въ Ульмскомъ соборѣ, самая замѣчательная въ періодѣ Среднихъ Вѣковъ. Фигуры, украшающія фонтанъ на рынкѣ въ Ульмѣ, такъ называемый Садокъ, принадлежатъ также ему. Сынъ его, носившій имя отца, также былъ искуснымъ скульпторомъ. Другой весьма замѣчательный мастеръ по части деревянной скульптуры — Фейтъ Штоссъ, изъ Кракова, создавшій тамъ величественный алтарь въ церкви Богоматери, а потомъ переселившійся въ Нюрнбергъ, гдѣ онъ исполнилъ, между прочимъ, превосходный „Розовый Вѣнокъ“ въ церкви св. Лаврентія — произведеніе, полное искренности и задушевности.

Знаменитѣйшимъ изъ надгробныхъ монументовъ всей эпохи надо признать великолѣпныя мраморныя памятники императора Фридриха III въ соборѣ св. Стефана въ Вѣнѣ.

Относительно произведенийъ изъ бронзы, ни одна изъ школъ этого періода не выдавалась въ такой степени, какъ нюрнбергская. Этотъ старый имперскій городъ, по разнообразію своей художественной производительности, для Германіи имѣлъ то же значеніе, что Флоренція для Италіи. Главнымъ мастеромъ нюрнбергской школы былъ Петръ Фишеръ (1529 г.).

Среди вѣхъ талантливыхъ мастеровъ своего времени, Фишеръ отличался наиболѣе независимымъ взглядомъ, позволявшимъ ему стоять выше вкусовъ его вѣка и неутомимыми стараніями достигнуть чистоты и ясности, достоинства и благородства въ стилѣ, который, въ теченіе долгаго періода, остается изолированнымъ въ сѣверныхъ странахъ. Знаменитый шедевръ этого мастера составляетъ рака Зебальда, въ церкви того же святого въ Нюрнбергѣ (рис. 96), исполненная Фишеромъ и пятью его сыновьями; затѣмъ слѣдуетъ упомянуть его Вѣчанія Богоматери въ Эрфуртскомъ соборѣ и въ церкви при замкѣ въ Виттенбергѣ, его надгробныя плиты, наиримѣрь, плиту на могилѣ архіепископа Эрнста въ Магдебургскомъ соборѣ и, болѣе позднюю, плиту на могилѣ Фридриха Мудраго въ Виттенбергѣ.

IX. Скульптура XVII и XVIII вѣковъ.

Въ началѣ XVII вѣка въ скульптурѣ возникъ новый стиль, дивившійся изъ Италіи и господствовавшій, съ незначительными уклопеніями, во всемъ мірѣ почти двѣсти лѣтъ. Какъ въ архитектурѣ время барокко, такъ и здѣсь, все стремилось теперь къ возможно энергичному выраженію и къ блестящимъ эффектамъ. Если такому направленію вѣка покорилось зодчество съ его точными законами, то пластическому искусству это было гораздо легче.



Рис. 97. Бронная статуя великой курфюрстинцы Шлезвигера

Мастеромъ, имѣвшимъ рѣшительное вліяніе на всю скульптуру того времени, былъ Лоренцо Бернини (1598—1680), извѣстный также своєю архитектурной дѣятельностью. Излюбленными его сюжетами были такія сцены, какъ похищеніе Прозерпины, въ видѣхъ Лудовизи, или бѣгство Дафны, преслѣдуемой Аполлономъ, въ видѣхъ Боргезе, въ Римѣ.

Въ Нидерландахъ явилось нѣсколько выдающихся скульпторовъ, которые, получивъ свое художественное образованіе въ Ита-

ли, слѣдовали ей направленію, но при болѣе цѣлесообразномъ и благородномъ отношеніи къ дѣлу достигали болѣе счастливыхъ результатовъ.

Германія въ послѣдніе годы XVI столѣтія владѣеть большимъ количествомъ надгробныхъ памятниковъ въ своихъ церквахъ и соборахъ, напримѣръ, рядомъ статуи виртембергскихъ государей и принцевъ въ монастырской церкви въ Штутгартѣ и великолѣпными гробницами такихъ же особъ въ монастырской церкви въ Тюбингенѣ. Шедвромъ эпохи считается величественныи памятникъ императора Максимилиана въ замковой церкви въ Плисбрукѣ.

Нидерландское вліяніе давало себя чувствовать и въ Берлинѣ, гдѣ Андреасъ Шлютеръ (1662—1714 г.) явился какъ архитекторомъ, такъ и скульпторомъ. Колоссальная конная статуя великаго курфюрета (рис. 97) на Длинномъ мосту, а также и четыре выразительныя фигуры скованныхъ невольниковъ на ея постаментѣ—его произведенія. Сверхъ того, онъ создалъ тамъ же полныя выраженія головы умирающихъ воиновъ на дворѣ Цейхгауза.

Нѣсколько позже получила извѣстность дѣятельность Рафаэля Доннера. Онъ украсилъ въ Вѣнѣ фонтанъ на Новомъ Рынкѣ статуей Провидѣнія, изъ свинца, и статуями четырехъ рѣкъ Австріи.

Х. Скульптура XIX вѣка.

Отъ аффектированной претензіозности, въ какую впала пластика XVIII столѣтія, впервые сумѣлъ отдѣлаться и возвыситься до чисто классическихъ возрѣшій венецонецъ Антоніо Канова (1757 по 1822 г.). Особенно ему удавалось воспроизводить образы женской красоты, хотя еще и здѣсь не вполне устранялась манера предшествовавшей эпохи приукрашивать и прилавать поддѣльныи блескъ пластическому произведенію. Менѣе удавались ему композиціи съ возвышенными сюжетами, какъ, напримѣръ, въ памятникахъ Тиціана (въ ц. Фрари въ Венеціи) и Альфери (въ ц. с. Кроче во Флоренціи), эрцъ-герцогини Христины (въ Вѣнѣ, въ францисканской церкви) и папъ Климента XIII (въ церкви св. Апостоловъ), Климента XIV (въ церкви св. Петра въ Римѣ), а героическіе сюжеты выходили у него совѣмъ слабы, какъ напримѣръ группа двухъ гладіаторовъ и статуя Персея въ коллекціи Ватикана, хотя послѣдняя статуя и отличается, по крайней мѣрѣ, замѣчательнымъ исполненіемъ формъ. Къ числу удачныхъ изъ его

произведений принадлежит группа граций, исполненная для Англии.

Вліяніе Кановы на современниковъ было огромное, и немногіе изъ скульпторовъ этой эпохи остались независимыми отъ него. Наибольше же всего оно выразилось въ І. Г. Даннеккерѣ изъ Штутгарта (1758—1841 г.), проявившемъ большое мастерство въ исполненіи женскихъ фигуръ, каковы, на примѣръ, его особенно знаменитая мраморная Ариадна, возсѣдающая, въ качествѣ подруги Бахуса, верхомъ на пантерѣ. Она находится теперь у фонъ-Берманна, во Франкфуртѣ. Даннеккеръ, сверхъ того, выказалъ значительное искусство въ бюстахъ. Упомянемъ: колоссальныи бюстъ Шиллера, въ Штутгартекомъ музеѣ, и Лафатера, на городской библиотекѣ въ Цюрихѣ.

Еще глубже, чѣмъ этотъ скульпторъ, проникся духомъ и красотою классическаго искусства датчанинъ Бертель Торвальдсенъ (1770—1844 г.). Съ неисчерпаемой фантазіей и въ благороднѣйшихъ формахъ онъ создалъ рядъ произведений, которыя столь же явно, столь же чисто и благородно задуманы въ греческомъ духѣ, какъ и архитектурныя работы Шинкеля. Въ его знаменитомъ фризѣ, изображающемъ вшествіе Александра Великаго въ Вавилонъ въ виллѣ Соммаривѣ, теперь виллѣ Карлотта, на Комскомъ озерѣ, настоящій греческій рельефный стиль воскресаетъ во всей чистотѣ и строгости. Въ безчисленномъ множествѣ статуи, группы и небольшихъ рельефовъ онъ варьируетъ съ большимъ разнообразіемъ сюжеты античной мифологіи. Примѣромъ могутъ служить статуи Язона и Марса. Онъ обращался также и къ христіанскимъ сюжетамъ, что видно въ богатыхъ пластическихъ украшеніяхъ церкви Богоматери въ Копенгагенѣ.

Въ то время, какъ царство идеалистической скульптуры было опять восстановлено, берлинецъ І. Г. Шадовъ (1764—1850 г.) энергически обратился къ реалистическому направленію. Его памятникъ графа фонъ-деръ-Марка, въ церкви Доротеи въ Берлинѣ, еще отмѣченъ классицизмомъ: тому же направленію слѣдуетъ богиня Побѣды на Бранденбургскихъ воротахъ въ Берлинѣ; но статуи Цитена и принца Леопольда Дессаускаго на Вильгельмовской площади въ Берлинѣ, статуя Фридриха Великаго въ Штеттинѣ, памятникъ Блюхера въ Ростокѣ и многія другія произведенія составляютъ живой протестъ противъ господствовавшаго до Шадова направленія и снова открываютъ пластикѣ область, которой она почти совсѣмъ лишилась уже около двухъ столѣтій.

Изъ всѣхъ нѣмецкихъ скульптурныхъ школъ, берлинской принадлежитъ въ настоящее время первое мѣсто. Тогда какъ Ф. Тиккъ, въ цѣломъ рядѣ произведеній, достойно поддерживаетъ славу античныхъ воззрѣній, направленіе, проложенное Шадовымъ, достигло своего совершенства въ продолжительной и вліятельной дѣятельности Христіана Рауха (1774—1857 г.). Тогда какъ его богиня Побѣды въ Валгаллѣ и многіе прекрасные рельефы обнаруживаютъ классическую красоту, его мраморныя статуи королевы Луизы и Фридриха Вильгельма III въ мавзолей Шарлоттенбурга, статуи князя Влюхера въ Берлинѣ и Бреславлѣ, генераловъ Бюллова и Шаригорста, колоссальная конная статуя Фридриха Великаго въ Берлинѣ, памятники Дюрера въ Нюрнбергѣ, Канта въ Кенигсбергѣ, короля Максимилиана I въ Мюнхенѣ и многіе другіе отличаются характерностью и жизненностью.

Многіе выдающіеся скульпторы вышли изъ мастерской Рауха и составляютъ ядро современной берлинской школы. Таковъ, на примѣръ, Фридрихъ Драке, котораго рельефы на монументѣ Фридриху Вильгельму III въ зоологическомъ саду въ Берлинѣ полны прелести. Также и въ монументальныхъ статуяхъ изъ бронзы онъ выказалъ много выдающихся качествъ, на примѣръ: Меланхтонъ, въ Виттенбергѣ, и конная статуя императора Вильгельма, на желѣзнодорожномъ мосту въ Кельнѣ. Далѣе, особенно отличились Шифельбеинъ—въ композиціяхъ рельефовъ, Блезеръ, которому принадлежитъ одна изъ замѣчательнѣйшихъ мраморныхъ группъ на дворцовомъ мосту въ Берлинѣ и конная статуя Фридриха Вильгельма IV на желѣзнодорожномъ мосту въ Кельнѣ, А. Фишеръ—въ пластическомъ изображеніи животныхъ, А. Кисъ (группа амазонокъ при входѣ въ музей) и В. Вольфъ. Въ недавнее время явились Рейнгольдъ Бегасъ, со своимъ памятникомъ Шиллеру въ Берлинѣ, и Зимерингъ, со своимъ рельефомъ, изображающимъ торжество Побѣды, и рельефами изъ терракоты для памятника Грефе. Изъ художниковъ школы Рауха слѣдуетъ еще назвать Эрнста Ритшеля (1804—1861 г.) въ Дрезденѣ. Его двойной памятникъ Шиллеру и Гете въ Веймарѣ, а еще болѣе его Дессингъ въ Брауншвейгѣ, явно отмѣчены направленіемъ его учителя. Въ его Pietas въ Санъ-Суси видны идеальная красота и глубокая задушевность. Въ своихъ пластическихъ работахъ по украшенію фронтона опернаго театра въ Берлинѣ, а равно театра и музея въ Дрезденѣ, онъ является мастеромъ этого направленія. Его послѣдній шедевръ—величественный памятникъ Лютеру въ Вормсѣ.

Рядомъ съ нимъ слѣдуетъ назвать, также въ Дрезденѣ, Эрнста Регнеля. Онъ создалъ памятникъ Бетховену въ Боннѣ. Въѣстѣ съ Ритшлемъ, онъ работалъ надъ богатыми пластическими украшеніями дрезденскаго музея; Прага владѣетъ его памятникомъ Карла IV. Въ Вѣнѣ—его конная статуя князя Шварценберга. Кроме того, какъ главнаго ученика Ритшля, необходимо назвать Донидорфа, который припималъ дѣятельное участіе въ сооруженіи памятника Лютеру; именно ему принадлежатъ: Виклеръ, Фридрихъ Мудрый, Рейхлинъ. Въ послѣднее время онъ составилъ себѣ извѣстность конной статуей Карла-Августа въ Веймарѣ, а также надгробнымъ памятникомъ Роберту Шуману въ Боннѣ и памятникомъ Корнелиусу въ Дюссельдорфѣ. Далѣе, Іоганнъ Шиллингъ обратилъ на себя вниманіе своими красивыми группами для брюлевской террасы, памятникомъ Ритшлю въ Дрезденѣ, національнымъ памятникомъ на Нидервальдѣ и пр.

Въ Мюнхенѣ весьма даровитый Людвигъ Шванталеръ (1802—1848 г.) былъ главой болѣе романтическаго направленія. Одаренный неисчерпаемой фантазіей, этотъ мастеръ, въ недолгіе годы своей жизни, успѣлъ справиться съ цѣлымъ рядомъ сложныхъ задачъ, взявшись пластически украсить большинство зданій, сооруженныхъ при королѣ Людвигѣ (Королевскій дворецъ въ Мюнхенѣ, Валгалла, Глиптотека и др.). Отличаясь плодотворной фантазіей и счастливымъ пониманіемъ декоративности, художникъ этотъ не могъ, однако, по своей физической хилости, всесторонне отдѣлывать свои монументальныя созданія. Величественностью замѣчательна колоссальная статуя Баваріи, въ Мюнхенѣ. Вліяніе Шванталера недавно сказалось и въ Вѣнѣ, гдѣ Ферикорнъ, ученикъ его, исполнилъ конныя статуи эрцгерцога Карла и принца Евгенія. Здѣсь еще особо надо назвать Цумбуша, отличившагося красивымъ памятникомъ Максимилиану II въ Мюнхенѣ и благороднымъ памятникомъ Бетховену въ Вѣнѣ. Рядомъ съ нимъ необходимо поставить искуснаго Куидмана, который достойно заявилъ себя памятникомъ Францу Шуберту въ Вѣнѣ.

Во Франціи были также выдающіеся художники по скульптурѣ, наиримѣръ: П. Ж. Давидъ (Анжерскій), послѣдовательный натуралистъ, котораго портретныя бюсты отличаются особенной характерностью и жизненностью. Сверхъ того, замѣчательны: Рюдъ и Дюре—благородной естественностью своихъ произведеній, а также Прудье—своими прелестными идеальными твореніями.

Далѣе, важнымъ центромъ новѣйшей пластики является Римъ съ его многочисленными мастерскими. Здѣсь работали Канова и

Торвальдсенъ, и въ ихъ направленіи дѣйствовали достойныи ихъ ученикъ Пьетро Tenerani, какъ представитель благороднаго классическаго направленія. Не менѣе достойна вниманія дѣятельность англичанина Джона Гибсона; благороднымъ пониманіемъ формъ и глубиной впечатлѣнія отличался Карлъ Штеингеръ, изъ Бремена († 1879 г.). Наконецъ Голландія также имѣла способнаго пластика въ лицѣ Матіаса Кесселя († 1830 г.), получившаго свое художественное образованіе подъ руководствомъ Торвальдсена.

ТРЕТИЙ ОТДѢЛЪ.

ЖИВОПИСЬ.

ВВЕДЕНІЕ.

Матеріаль и его обработка.

Въ противоположность скульптурѣ, воспроизводящей вполнѣ тѣлесность фигуръ, живопись передаетъ только цвѣтную наружность дѣйствительныхъ предметовъ. Она воспроизводитъ фигуры такими, какъ онѣ видимы глазомъ въ пространствѣ. Это достигается сочетаніемъ линейной и воздушной перспективы. По законамъ первой, предметы сокращаются, уменьшаются по мѣрѣ удаленія своего отъ глаза; вторая же показываетъ большую или меньшую массу воздуха, окружающаго и окутывающаго предметы; чѣмъ предметы болѣе удалены отъ глаза, тѣмъ гуще слой воздуха между нимъ и зрителемъ.

Живопись передаетъ только виѣшній видъ дѣйствительности, и область, подлежащая ея творчеству, ограничивается лишь тѣми предѣлами, какіе указаны самой природою. Въ сферу этой области входятъ не только человѣческая фигура въ спокойномъ положеніи или въ движеніи, отдѣльно или вмѣстѣ съ другими фигурами, не только существа животнаго царства, но и предметы растительнаго царства.

Поэтому живопись бываетъ историческая, жанровая, портретная съ различными ея развѣтвленіями; затѣмъ, живопись животныхъ, пейзажная, живопись архитектурныхъ видовъ, цвѣтовъ и плодовъ, а также „nature morte“ — изображеніе различной утвари съ предметами съѣдобными, плодами, дичью, птицами, и т. п.

Живописецъ не воспроизводитъ предметовъ такими, каковы они суть, но такими, какими они представляются его глазу на основаніи законовъ оптики, слѣдовательно, въ уменьшенномъ видѣ. Безъ знанія перспективы, основанной на геометрическихъ законахъ, немислимо никакое художественное произведеніе, которое сохраняло бы наружный видъ дѣйствительности. Приэтомъ должно быть изучено вліяніе свѣта на тѣла, чтобы передавать круглоту предметовъ, ихъ моделировку, посредствомъ положенія тѣней и правильнаго распредѣленія свѣта и тѣни. Третій элементъ составляетъ краска, возвышающая рисунокъ на степень картины. Различаются три основныхъ цвѣта: красный, желтый, синій, къ которымъ еще древніе прибавляли черныи, т. е. отсутствіе всякаго свѣта, и бѣлыи, т. е. соединеніе всѣхъ цвѣтовъ. Отъ смѣшенія основныхъ цвѣтовъ происходятъ различные побочные и смѣшанные цвѣта. Наконецъ, для достиженія гармоніи цвѣтовъ, необходимо знать дополнительные цвѣта, т. е. такіе, которые взаимно дополняютъ другъ друга въ бѣломъ цвѣтѣ.

Общее впечатлѣніе красокъ картины называется ея тономъ, или колоритомъ. Въ каждомъ данномъ случаѣ умѣстно поднимать вопросъ о колоритѣ гармоничномъ, или рѣзкомъ, жесткомъ, а также различать теплые и холодные тона. Воспроизведеніе обнаженныхъ частей красками называется тѣльностью или карнаціею (*carnation*). Величайшими мастерами по части послѣдней признаются Тиціанъ и Рубенсъ. При смѣшеніи цвѣтовъ, свѣта и тѣни, получается тотъ полусвѣтъ, который съ такой граціею окружаетъ фигуры, нѣжно заволаниваетъ яркость, наполняя сумракъ отраженіями свѣта, — та свѣтотѣнь, по части которой величайшими мастерами считаются Корреджо и Рембрандтъ.

Соблюденіе и воспроизведеніе нѣжнаго ослабленія тоновъ, въ какомъ предметы представляются по мѣрѣ ихъ удаленія, составляютъ область воздушной перспективы, болѣе или менѣе требуемой, вмѣстѣ съ линейной перспективою, отъ каждаго художественнаго произведенія. Въ особенности она необходима въ пейзажахъ или въ такихъ сценахъ съ фигурами, которыя происходятъ среди пейзажа. Поэтому-то въ пейзажахъ различаютъ передній, средний и задній планы. Въ этой области мастерами являются Клодъ Лоррэнъ и голландскіе пейзажисты и маринисты.

Въ отношеніи техническаго исполненія, живопись состоитъ изъ: 1) рисунковъ, 2) собственно картинъ и 3) стѣнной живописи.

1) Рисунки дѣлаются на бумагѣ и на пергаментѣ, рѣже на слоновой кости, но часто и на деревѣ, какъ пробы для гравюръ на

деревѣ (ксиллографія). Въ прежнее время рисунки дѣлались перомъ, причѣмъ художникъ пользовался цвѣтной бумагой, какъ фономъ, а свѣтлыя части забѣлялъ кистью. Такъ, превосходные рисунки Джерра болѣею частью исполнены на зеленомъ или сѣромъ фонѣ. То же самое слѣдуетъ замѣтить какъ относительно эскизовъ, набросанныхъ наскоро, выражающихъ первую мысль композиціи, такъ и относительно этюдовъ съ натуры, исполненныхъ по живымъ, дѣйстви-тельно существующимъ образцамъ. Иногда, сверхъ того, пользуются краснымъ и чернымъ карандашами, особенно первымъ, преимущественно для достиженія болѣе живописныхъ эффектовъ. Рисунки Рафаэля, въ періодъ его полнаго развитія, выполнялись болѣею частью краснымъ карандашѣмъ, тогда какъ въ юности, подобно своему учителю Перуджино, онъ рисовалъ перомъ. Наконецъ, преимущественно пригоденъ для рисованія простой карандашъ, по мягкости производимыхъ имъ тоновъ и по тонкости штриховъ, особенно когда приходится набрасывать изображеніе очень нѣжно. Превосходные рисунки карандашѣмъ дѣлать, между прочимъ, Гольбейнъ. Для рисованія на деревѣ, карандашъ употребляется предпочтительно передъ другими способами.

Совершенно особое значеніе имѣетъ уголь, которымъ, по легкости даваемыхъ имъ штриховъ, пользуются преимущественно для большихъ картоновъ. Такіе картоны, иногда раскрашенные, имѣютъ для живописца то же значеніе, что глиняная модель для скульптора: они служатъ тщательно сдѣланнымъ, даже въ отношеніи колорита, образцомъ для выполняемой картины. Чтобы перенести рисунокъ на поверхность, предназначенную для картины, будетъ ли такой поверхностью дерево, холстъ или стѣна, прежде обыкновенно обозначали абрисы рядами точекъ, между тѣмъ какъ теперь для этого примѣняется сѣтъ небольшихъ квадратиковъ. Въ замѣчательнѣйшимъ картонамъ прежнихъ временъ принадлежатъ картоны Рафаэля, въ Кенсингтонскомъ музеѣ, исполненіе для Ватиканскихъ ковровъ, и картоны „Афинской школы“ Рафаэля, украшающій собою Амброзианскую бібліотеку въ Миланѣ. Въ недавнее время были исполнены Корнеліусомъ картоны для берлинскаго „Campo Santo“. Способъ исполненія великими мастерами значительныхъ произведеній таковъ: прежде всего въ наскоро-сдѣланномъ эскизѣ набрасывается композиція картины; мастера, подобныя Рафаэлю, такъ добросовѣстно работали, что встрѣчается нерѣдко множество эскизовъ одной и той же композиціи, въ которыхъ мысль художника выражается все яснѣе и полнѣе. Затѣмъ, для каждой фигуры готовится возможно точные этюды съ натуры и даже этюды на-

того тѣла, чтобы точно установить его пропорціи, тогда какъ одежда воспроизводится по особымъ этюдамъ съ нея, причемъ она надѣвается на манекенъ. Наконецъ доходить очередь до рисунка на картонѣ той же величины, какъ и задуманная картина, и этотъ рисунокъ переносится уже указаннымъ способомъ на поверхность, предназначенную для картины. Обыкновенно небольшой эскизъ въ краскахъ служитъ живописцу пособіемъ при выполненіи картины въ большомъ видѣ.

Желая получить раскрашенные рисунки, которые болѣе или менѣе приближались бы къ картинамъ, пользуются цвѣтными карандашами, и штрихи ихъ растушевываютъ эстампомъ (растушкою). Такого рода живопись называется пастелью; она цѣнилась въ особенности въ прошломъ столѣтіи, и въ Дрезденской галерей сохранилась большая коллекція относящихся до нея произведеній.

Какъ пастельная живопись сухимъ способомъ, такъ и акварельная, мокрымъ путемъ, составляютъ переходъ къ живописи въ собственномъ смыслѣ слова. Тутъ примѣняются краски, предварительно смѣшанныя съ клеемъ или медомъ и распускаемая въ водѣ. Рисунокъ или слегка закрашивается, или тонъ краски усиливается посредствомъ вторичной ей накладки. Въ Средніе Вѣка такимъ способомъ украшали великолѣпныя рукописи (миніатюрная живопись, отъ латинскаго слова *miniis*, киноварь). Въ повѣдшія времена акварельная живопись достигла значительнаго художественнаго развитія въ Англіи; въ Германіи слѣдуетъ назвать акварелистовъ Р. Альта, Менцеля, Пассини и др. Также Генелли и М. Ф. Швиндъ работали охотно этимъ способомъ. Особую отрасль акварельной живописи составляетъ живопись гуашью, въ которой болѣе сильный слой краски съ примѣсью бѣлизны усиливаетъ эффектъ, что позволяетъ ей соперничать съ живописью масляными красками. Этотъ способъ употребителенъ особенно въ Италіи, во Флоренціи, Римѣ и Неаполѣ.

2) Картины выполняются на деревѣ и на холстѣ, рѣже на металлическихъ, собственно на мѣдныхъ пластинкахъ. Въ Средніе Вѣка, до XVI-го вѣка, употребляли исключительно дерево, тщательно заготовленное и загрунтованное мѣломъ, на которомъ и писалась картина. Гниеніе, которому подвержено дерево, и невозможность получать картины большого размѣра были причиною того, что со времени Рафаэля перешли къ холсту, который также покрывается тонкимъ слоемъ мѣла и теперь употребляется почти исключительно. Живописецъ прежде всего мѣломъ переноситъ на полотно рисунокъ картона, потомъ очерчиваетъ штрихи темной

краской и сперва силою въ темномъ тонѣ исполняетъ всю картину. Въ такомъ неоконченномъ видѣ, напримѣръ, осталась картина Леоардо да-Винчи: „Поклопеніе царя“, хранящаяся въ галереѣ Уффиций во Флоренціи.

Болѣе смѣллы пошибъ называется *alla prima*, когда весь эффектъ красокъ достигается первой ихъ прокладкой. Рубенсъ нерѣдко работалъ такой манерой. Легкая лессировка дополняетъ гармоничный ансамбль картины, и, послѣ того, какъ высохли краски, ихъ покрываютъ лакомъ, отчего онѣ получаютъ большіе силы и въ то же время предохраняются отъ порчи.

Въ Средніе Вѣка употребляли краски *à tempera*, т. е. краски, разведенныя на клѣѣ или на какомъ нибудь липкомъ веществѣ: гумми, яичномъ бѣлкѣ и т. п. Писали тонкими кистями чрезвычайно тщательно и нѣжно, вѣдѣдвге липкости примѣщанныхъ веществъ, скорѣе рисуя и отдѣлывая штрихами, нежели живописуя. Фонъ, по примѣру византийцевъ, бывалъ золотой, хотя и встрѣчаются цвѣтные, именно синіе фоны. Но какъ только пробудилось стремленіе воспроизводить фигуры не изолированными, а въ средѣ пейзажа, или архитектурной обстановкѣ, вмѣсто золотого фона стали изображать обстановку, заимствованную изъ действительности.

Съ этимъ направленіемъ совпало одно изъ важнѣйшихъ усовершенствованій техники. Живопись масляными красками была изобрѣтена, или, вѣрнѣе, усовершенствована въ 1420 г. братьями Губертомъ и Яномъ ванъ-Эйкама, во Фландріи. Оттуда перенесъ ее въ Италію Антонелло да-Мессина. Живопись *à tempera* былъ положенъ конецъ, хотя ею работалъ еще Микель-Анджело. Съ тѣхъ поръ масляныя краски дали живописи средство переходами тона въ тонъ и воздушной нѣжностью, глубокой прозрачностью и яркимъ блескомъ соперничать съ самой действительностью, даже превосходить ее. Созданіе древнихъ мастеровъ, которые сами приготавливали себѣ краски, все еще сохраняютъ недостижимую предель колорита. Новѣйшія краски, покупаемыя готовыми, не могутъ сравниться съ прежними въ отношеніи ни прочности, ни прозрачности. Благодаря живописи масляными красками, искусство достигло возможности отражать въ своихъ произведенияхъ неизмѣримую область природы и человеческой жизни.

3) Стѣнная живопись дошла до насъ въ большомъ количествѣ своихъ произведений еще со временъ классической древности, именно изъ Геркулана и Помпей. Эти произведения исполнены или *al fresco*, т. е. на мокрой поверхности, или на сухомъ фонѣ.

(*al secco*) клеевыми красками. Также своего рода энкаустическую (живопись красками, разведенными на разогрѣтомъ воскѣ) знали древніе, хотя этотъ способъ до сихъ поръ еще неизвѣстенъ вполне, и энкаустическія картины Шнорра въ Мюнхенскомъ дворцѣ уступаютъ въ эффектности древнимъ.

Съ распространеніемъ христіанства, стѣнная живопись достигла высшаго значенія, ибо задачей ея стало воспроизводить христіанское міровоззрѣніе на стѣнахъ и сводахъ церкви. Для этого применялась въ большинствѣ случаевъ мозаичная живопись, т. е. картины, составленныя изъ небольшихъ кусковъ цвѣтныхъ камней и стекла, крѣпко втиснутыхъ въ сырую поверхность замазки. Классическая древность пользовалась мозаичными работами собственно для украшенія половъ (мозаика битвы Александра, изъ Помпей). Не смотри на дороговизну и трудность исполненія мозаикъ, а также на затруднительность полученія въ нихъ тонкихъ переходовъ цвѣтовъ и формъ, этотъ способъ украшенія преимущественно удовлетворялъ церковнымъ цѣлямъ по своему величію, торжественности, сильной монументальной эффектности. Здѣсь употреблялось исключительно разноцвѣтное стекло, тогда какъ для другихъ цѣлей пользовались въ мозаикѣ разноцвѣтными камнями, деревомъ или другимъ матеріаломъ (полы, каменные доски для столовъ, деревянная мебель и т. д.).

Въ позднѣйшіи періодъ Среднихъ Вѣковъ въ стѣнной живописи употреблялся способъ раскрашиванія сухой поверхности красками, смѣшанными съ клеемъ. Таковы, наиримѣръ, картины въ Брауншвейгскомъ соборѣ. Но съ XIV-го вѣка въ Италіи сталъ распространяться способъ письма по мокрой поверхности (*al fresco*), а въ XV-мъ и XVI-мъ вѣкахъ этотъ способъ достигъ наибольшаго совершенства. Мазаччо, Гирландино, Синьорелли, затѣмъ Микель-Анджело (Сикстинская капелла), Рафаэль (станцы Ватикана) и Андреа дель-Карто — величайшіе живописцы фресокъ. Затѣмъ слѣдуетъ назвать Аннибала Караччи Гвидо Рени; но Леонардо да-Винчи писалъ на стѣнѣ свою „Тайную вечерю“ масляными красками.

Но фресковая живопись представляетъ большія трудности; такъ какъ все приходится выполнять по мокрому фону, то крупное произведеніе пишется по частямъ, причемъ краски легко сливаются, иногда же краска измѣняется послѣ ея положенія. Поправки возможны лишь до нѣкоторой степени при помощи легкихъ ретушей *al secco*. Поэтому въ недавнее время изобрѣли стереохромию, при которой краски накладываются на сухой фонъ, а за-

тѣмъ пропитываются стекляннымъ составомъ и черезъ то соединяются со стѣною и предохраняются отъ дѣйствія непогоды. Такъ исполнены стѣнные картины Каульбаха въ новомъ Берлинскомъ музеѣ.

Особый родъ живописи составляетъ живопись на эмалѣ, при которой на металлъ накладываются слои цвѣтнаго стекляннаго вещества, будучи удерживаемы тонкими полосками металла (византійскій приемъ: „email cloisonné“—перегородочная эмаль) или ребрышками, выступающими на углубленной поверхности изображенія (email chambréé—эмальированіе въ глубину, какъ было въ Средніе Вѣка на Рейнѣ и въ Лиможѣ). Великолѣнные ковчеги для мощей съ подобными украшеніями, принадлежащіе къ романскому періоду, встрѣчаются на Рейнѣ; особенно великолѣпно украшеніе алтаря въ Цейбургскомъ соборѣ. Въ эпоху Возрожденія этотъ родъ живописи достигъ въ Лиможѣ высшаго развитія и высокаго художественнаго совершенства. Родственна ей живопись на фарфорѣ, впервые возникшая въ Китаѣ и Японіи, потомъ перешедшая, въ прошломъ столѣтіи, въ Европу (фабрики Мейссена, Севра, Берлина и т. д.). Въ ней цвѣтная глазурь, при помощи повторительнаго обжиганія, соединяется съ тонкимъ слоемъ фарфора. Наконецъ, живопись на стеклѣ есть такой родъ мозаичной работы, въ которомъ рисунокъ получается отъ сочетанія разноцвѣтныхъ кусковъ стекла, соединенныхъ между собою свинцомъ. Въ романскій періодъ этотъ способъ отличался не столько свободою рисунка и композиціи, сколько пышною игрою цвѣтовъ, и производилъ впечатлѣніе ковра. Техника мало-по-малу совершенствуется: изобрѣтаютъ черную стеклянную краску, которою рисуютъ и дѣлаютъ тѣни; начинаютъ свободнѣе владѣть красками, оглушевывая свѣтлыя части рисунка; для большаго эффекта начинаютъ употреблять такъ называемый *Ueberfangglas*. Высшаго развитія живопись на стеклѣ достигаетъ въ готическій періодъ; это—величественный, архитектурическій стиль. Въ XV-мъ столѣтіи является болѣе свободное, натуралистическое направленіе, но еще неособенно выработанное. Изображенія на стеклѣ начинаютъ соперничать съ картинами, писанными масляной краской. Въ новѣйшія времена, живопись на стеклѣ снова стала примѣняться Мих. Сигм. Франкомъ и ожила опять, особенно въ Мюнхенѣ (окна въ Мюнхенской *Aukirche*, въ Кельнскомъ соборѣ и пр.).

Въ болѣе обширномъ смыслѣ къ рисовальному искусству принадлежатъ также графическія искусства: гравюра на мѣди, гравюра на деревѣ и литографія. Ихъ преимущественное назначе-

ние—размножать въ коніяхъ образцы искусства *). Но эти способы отчасти имѣютъ и самостоятельное значеніе.

1) Гравюра на мѣди, изобрѣтеніе которой прежде приписывалось итальянцамъ (Масо да-Финигверра), есть нѣмецкое изобрѣтеніе, впервые начавшее примѣняться около 1450 г., въ концѣ XV-го вѣка и въ началѣ XVI-го разрабатывавшееся такими мастерами, какъ Шонгауеръ и Дюреръ, затѣмъ перенесенное въ Италію Маркантониємъ (Маркъ-Антоніо Раимонди) и нѣсколько позже технически усовершенствованное Гольціусомъ.

На гладко полированную мѣдную доску переносится рисунокъ посредствомъ болѣе или менѣе углубленныхъ перекрещивающихся линий. Это дѣлается рѣзкомъ или холодной иглой. Въ послѣднемъ случаѣ пользуются вытравленіемъ. Пластика при этомъ покрывается тонкимъ слоемъ асфальта, и затѣмъ, на загрунтованной такимъ образомъ поверхности слегка чертится иглой рисунокъ; потомъ пластинка подвергается вытравляющему дѣйствию кислотъ, именно сѣрной и соляной, въ сильно сгущенной смѣси, такъ что отъ этого рисунокъ, сдѣланный иглой, углубляется. Въ предохраненіе тонкихъ частей пластинки отъ дѣйствія кислоты, ихъ покрываютъ воскомъ. Этимъ способомъ травленія работали послѣ Альбрехта Дюрера многие значительнѣйшіе мастера (особенно Рембрандтъ) для возможно яснаго выраженія своихъ художественныхъ идей. Въ недавнее время искусство вытравленной гравюры разрабатывалось у французовъ Фламенгомъ, въ Германіи—Уигеромъ, Раабомъ и др. И при работѣ рѣзкомъ иногда употребляется травленіе. Какъ только мѣдная доска готова, ее покрываютъ черной печатной краской и получаютъ оттиски. Изъ другихъ видовъ гравюры на мѣди, имѣющихъ меньшее художественное значеніе, назовемъ маперы: пунктирную, черную и акватинтную.

Гравюры на стали и на цинкѣ никогда не могутъ равняться съ гравюрою на мѣди, такъ какъ, при оттискѣ, всегда получается слѣдъ жесткости металла. Зато стальные пластинки, благодаря большой твердости этого материала, даютъ значительное число оттисковъ.

2) Гравюра на деревѣ (сполитинажъ, ксилографія, —также нѣмецкое изобрѣтеніе. Способъ ея простъ: на деревянной поверхности (букового дерева), загрунтованной мѣломъ, дѣлается карандашомъ

*). Отсюда — ихъ нѣмецкое названіе размножительнаго искусства.

рисунок и, затѣмъ, различными инструментами дѣлаются углубленія въ деревѣ такъ, чтобы рисунокъ выдавался наружу; затѣмъ вырѣзанное покрывается краской и получаютъ оттиски. Впервые этотъ способъ сталъ примѣняться въ XIV-мъ вѣкѣ, для изготовленія религиозныхъ картинокъ и игральныхъ картъ, съ употребленіемъ грубой и яркой раскраски. Въ Германіи высшаго развитія гравюра на деревѣ достигла въ XVI-мъ вѣкѣ, когда ею занимались такіе мастера, какъ Дюреръ и Гольбейнъ. Впоследствии пышно расцвѣтшее гравированіе на мѣди вытѣснило этотъ родъ гравюры, пока онъ не ожилъ опять въ весьма недавнее время.

3) Рисованіе на камнѣ (литографія) изобрѣтено въ новѣйшее время Алонсомъ-Зенефельдеромъ, въ Мюнхенѣ († 1834 г.). Рисунокъ здѣсь дѣлается на литографскомъ камнѣ (известнякѣ, добываемомъ, между прочимъ, въ франконской Юрѣ). Гравированіе на камнѣ (штейнштихъ) есть подражаніе гравированію на мѣди, но не имѣетъ его художественныхъ достоинствъ. Оно употребляется преимущественно для изготовленія географическихъ картъ и т. п.

Рисунокъ на камнѣ можетъ быть исполненъ каждымъ, кто умѣетъ обращаться съ кистью и карандашомъ. Послѣ того, какъ поверхности камня придана шероховатость, рисунокъ дѣлается литографическимъ карандашомъ, или химической тушью, и затѣмъ печатается. Литографія недоступна отдѣлка характерныхъ штриховъ, но зато она производитъ впечатлѣніе тонами и массою свѣтовыхъ и тѣневыхъ эффектовъ. При раскраскѣ рисунка, сдѣланнаго на камнѣ карандашомъ или тушью, получается цвѣтвой оттискъ (хромолитографія). Это, однако, требуетъ сложной работы, такъ какъ для каждаго изъ различныхъ цвѣтовъ изготовляется особый камень. Этотъ способъ пригоденъ преимущественно для пейзажей и архитектурныхъ снимковъ. Въ этомъ отношеніи, Германія, главнымъ образомъ Берлинъ, доставляетъ не мало превосходнаго.

Наконецъ, къ графическимъ искусствамъ слѣдуетъ причислить и фотографію, хотя въ ней собственно не можетъ быть рѣчи о художественномъ творчествѣ. Перѣдко, однакожъ, при оригинальномъ и своеобразномъ изготовленіи пластинки (негативнаго изображенія), получается художественное впечатлѣніе. Съ недавняго времени вошелъ въ употребленіе способъ печатанія фотографій, подобно литографіямъ и гравюрамъ (геліографія, свѣтонисъ, альбертотипія и т. д.), которымъ достигается большая прочность получаемыхъ снимковъ.

I. Живопись классической древности.

1. Живопись грековъ.

Живопись развилась гораздо позже скульптуры, и если мы встречаемъ у индѣйцевъ и египтянъ примѣненіе красокъ и даже стѣнную живопись внутри пѣкоторыхъ пещерныхъ храмовъ и усыпальницъ, то искусство это было и оставалось у восточныхъ народовъ на низшей ступени, находясь въ зависимости отъ архитектуры и скульптуры. Только у грековъ встречаемъ живопись, какъ самостоятельное искусство, развитіе котораго принадлежитъ времени менѣе отдаленному, нежели развитіе скульптуры и архитектуры; но это искусство, хотя и было моложе, тѣмъ не менѣе имѣло второстепенное значеніе.

Трудно, разумѣется, составить себѣ мало-мальски точное понятіе о прославленныхъ образцахъ той эпохи, такъ какъ ни одного изъ нихъ не дошло до насъ. Однако, намъ извѣстно значительное число произведеній живописи, по которымъ мы можемъ сдѣлать приблизительно вѣрную оцѣнку. Отчасти это — многочисленныя росписныя вазы, тысячами хранящіяся въ европейскихъ музеяхъ, отчасти же — богатое собраніе произведеній стѣнной живописи, открытых преимущественно въ Помпей и другихъ мѣстахъ. Во всякомъ случаѣ слѣдуетъ замѣтить, что эти произведенія или свидѣтельствуютъ только о технической ловкости, или же служили неподготовляемыми декоративными работами, и, стало быть, безконечно далеки отъ созданій великихъ греческихъ мастеровъ.

Сюжеты для подобныхъ художественныхъ изображеній заимствовались изъ мифологіи и героическихъ сказаній.

Техника античной живописи была различна, смотри по характеру и по назначенію отдѣльныхъ произведеній. Прежде всего надо различать произведенія стѣнной живописи отъ картинъ на доскахъ. Первые писались простыми водяными красками по сухому грунту, т. е. *al fresco*, послѣднія — на деревянныхъ доскахъ, *in tempera*. Лишь въ цвѣтущій періодъ античнаго искусства вошла въ употребленіе энкаустическая живопись.

Уже до Пелопоннесской войны мы встречаемъ не мало именъ знаменитыхъ мастеровъ, каковъ, на примѣръ, при Кимонѣ (492 г.) Полигнотъ, украсившій своими картинами многія роскошныя зданія въ Афинахъ. Наибольшей славой пользовались его картины, исполненныя для портика въ Дельфахъ. На картинахъ, богатыхъ

фигурами и группами, онъ изобразилъ взятіе Іліона и посѣщеніе Одисеемъ подземнаго міра. Это были еще только раскрашенные очерки на цвѣтномъ фонѣ, безъ тѣней, безъ плановъ, безъ перспективы, исполненные всего лишь четырьмя красками, и, однако, имъ нельзя было отказать въ сильномъ впечатлѣніи и духовномъ значеніи.

Аттическая школа въ V-мъ вѣкѣ держалась того же направленія; только Аполлодоръ ввелъ болѣе сильное округленіе фигуръ посредствомъ обозначенія свѣта и тѣни.

Послѣ Пелопоннесской войны, живопись на нѣкоторое время удалась изъ Аттики и достигла дальнѣйшихъ и значительнѣйшихъ успѣховъ въ малоазійскихъ колоніяхъ, особенно въ Ефесѣ. Заслуга этой іонической школы главнымъ образомъ состояла въ болѣе чистой и богатой разработкѣ колорита. Подобно пластикѣ, живопись этого времени стала стремиться къ жизни, къ удовлетворенію общественныхъ и частныхъ потребностей, и на мѣсто прежней монументальной стѣнной живописи появились станковые картины. Множество анекдотовъ свидѣтельствуютъ объ этомъ стремленіи къ реализму, напримѣръ, соперничество Зевксея съ Парриземъ. Зевксей, родомъ изъ Гераклеи, въ послѣдніе годы своей жизни работалъ въ Ефесѣ. Не только нѣжная миловидность и женственная грація были присущи его картинамъ, но и драматическія положенія удавались ему превосходно. Въ соревнованіи съ нимъ ефесецъ Парразіи выказалъ не менѣе изумительное искусство. По свидѣтельству Плинія, онъ впервые ввелъ въ живопись правила пропорціи человѣческаго тѣла, сталъ придавать лицамъ тонкую выразительность, головамъ — изящность, губамъ — спокойную улыбку и, по приговору художниковъ, имѣлъ нѣкому первенства въ контурахъ.

Какъ въ пластикѣ соперничала съ аттической школой пелопоннесская, такъ въ живописи конкурировала съ іонической школой сикіонская. Особенности ея были болѣе строго-ученое исполненіе, точныи, характерныи рисунокъ и сильный колоритъ.

Своего апогея достигла греческая живопись въ лицѣ великаго Апеллеса, жившаго во второй половинѣ IV-го вѣка и сумѣвшаго соединить достоинства іонической и сикіонской школы. Его можно назвать античнымъ Рафаэлемъ. Въ его произведенияхъ была видна совершенная грація и нѣжность красоты, составлявшая результатъ сочетанія изящества формъ съ нѣжнымъ колоритомъ и съ благороднымъ одушевленіемъ. Знаменитѣйшимъ изъ его твореній была Афродита, выходящая изъ морскихъ волнъ и выжимавшая руками изъ своихъ волосъ влагу и морскую пѣну.

Въ ряду современниковъ Апеллеса, Протогенъ выдавался настолько, что самъ Апеллесъ окаменѣлъ отъ удивленія, увидѣвъ исполненный имъ портретъ Илеса.

Нѣкоторые остатки живописи этой эпохи найдены въ мавзолеяхъ Пестума, напримѣръ изображеніе юноши, который ведетъ раненаго въ битвѣ товарища. Эта картина находится теперь въ Неаполитанскомъ музеѣ.

Въ эпоху, слѣдовавшую за Александромъ Великимъ, въ живописи все болѣе водворится стремленіе къ натурализму, изображающему предпочтительно сцены домашней жизни, бытовые картины и „nature morte“. Однако, и теперь все еще находятся живописцы,



Рис. 98. Этруская стѣнная живопись.

создающіе немало превосходнаго въ возвышенномъ родѣ. Въ этотъ періодъ господства роскоши мозаика получаетъ значительное развитіе.

Въ заключеніе можно упомянуть о росписныхъ вазахъ, которыя не только свидѣтельствуютъ о врожденномъ у грековъ чувствіи красоты, но и имѣютъ большое значеніе для изученія живописи. Хотя это—произведенія, требовавшія лишь технической умѣлости, однако рисунокъ на этихъ вазахъ, изящный и смѣлый, нерѣдко возбуждаетъ въ насъ удивленіе. На вазахъ болѣе древнихъ изображаются черныя фигуры по красному или желтоватому фону; вазы болѣе поздняго времени, періода расцвѣта, — съ красными фигурами на блестящемъ черномъ фонѣ. Другія краски, каковы, напримѣръ, бѣлая и лиловая, встрѣчаются лишь ирѣдка.

2. Живопись этрусковъ.

Большое обиліе картинъ у этрусковъ свидѣтельствуетъ о предпочтеніи, какое этотъ народъ давалъ живописи. Въ подземныхъ погребальныхъ склепахъ стѣны покрывались живописью. Въ большинствѣ случаевъ, это — раскрашенные очерки, въ свѣтлыхъ краскахъ изображающія сцены ежедневной жизни: пляски, военныя игры, охотничьи сцены и пр. (рис. 98). Композиція простая, въ стиль рельефа. Вазы этрусковъ имѣютъ второстепенное значеніе, такъ какъ это — большею частію черные глазурованные сосуды, украшенные лишь небольшими пластическими фигурами.

3. Живопись у римлянъ.

Къ римлянамъ живопись перешла отъ грековъ и ко времени Адриана достигла у нихъ блестящаго развитія. Открытіе Помпей и Геркулана, изысканія, произведенныя въ термахъ Тита и во многихъ подземныхъ гробницахъ вблизи Рима, а также недавнія раскопки на Палатинскомъ холмѣ, доставили множество образцовъ римской живописи, и въ Неаполитанскомъ музеѣ хранятся лучшіе и значительнѣйшіе изъ этихъ образцовъ. Это — большею частію копии съ болѣе древнихъ греческихъ произведеній, исполненныя *al fresco* (по мокрой извести), рѣдко — клеевыми красками по сухому грунту. Вся красота античныхъ сказаній и мифовъ оживаетъ здѣсь передъ глазами зрителя въ яркомъ блескѣ красокъ (рис. 99). Въ большинствѣ случаевъ, на стѣнахъ преобладаетъ сильный тонъ, именно ярко-красныя, но встрѣчается также и желтый, синій, даже черныя. Въ центрѣ изображенія обыкновенно помѣщена фигура большаго или незначительнаго размѣра. Встрѣчаются также и декоративныя обрамленія, особенно въ видѣ фантастическихъ архитектурныхъ украшеній. Внизу дѣлается цоколь, вверху — фризъ съ соответственными тонами красокъ. Къ благороднѣйшимъ остаткамъ этого искусства принадлежитъ знаменитая Альдобрандинская свадьба, въ Ватиканѣ.

Существенно отличается отъ этихъ стѣнныхъ картинъ замѣчательное мозаичное изображеніе, украшавшее полъ въ такъ называемомъ домѣ Фавна, въ Помпеѣ, и считающееся изображеніемъ битвы Александра, — композиція живописная, съ богатымъ перспективнымъ заднимъ планомъ.

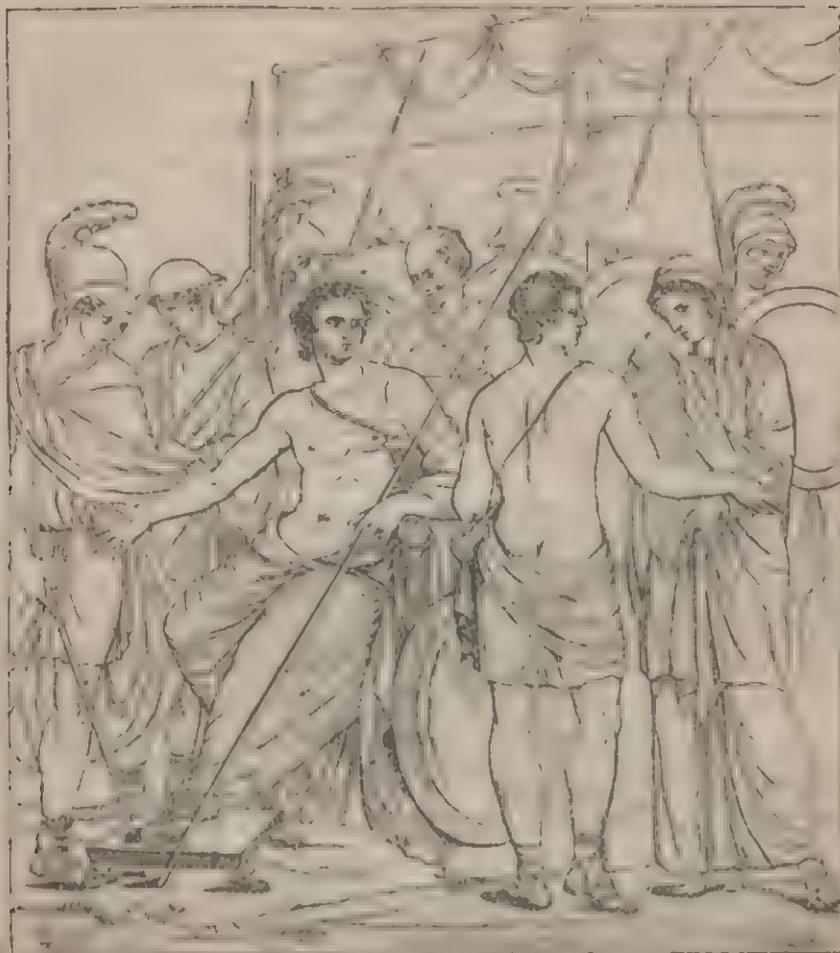


Рис. 99. Прощаніе Ахиллеса. Стѣнная картина изъ Помпей.

II. Живопись въ Средніе Вѣка.

1. Древнехристіанская живопись.

Какъ слѣды первоначальнаго развитія христіанской пластики находится въ катакомбахъ, такъ и начатки христіанской живописи слѣдуетъ искать тамъ же. Въ стѣнной живописи катакомбъ новое ученіе нашло для себя художественное выраженіе. Своды, ниши, стѣны отдѣльныхъ пространствъ, часовни и наиболѣе чтимыя гробницы украшались изображеніями, исполненными легко и бойко. Первоначально держатся образцовъ античной стѣнной живописи.

съ тѣмъ только различіемъ, что языческія фигуры замѣняются христіанскими изображеніями и символами. Особенно богаты такого рода живописью катакомбы св. Калиста, св. Агнесы и др.; въ III-мъ, а еще болѣе въ IV-мъ вѣкѣ, процвѣтало это направление (рис. 100). Чудеса Христа, какъ, напримѣръ, воскрешеніе Лазаря, соединяются съ библейскими сценами, каковы, напримѣръ, Давидъ во



Рис. 100. Стѣнное изображеніе изъ катакомбъ св. Калиста.

рву львиномъ, Моисей, источающій воду изъ скалы; встрѣчается также Христосъ въ образѣ Орфея или добраго пастыря.

Послѣдующій періодъ не довольствовался простыми аллегорическими изображеніями. Явилась потребность изображать историческія лица и опредѣленные событія. Стали изображаться и легендарныя сцены священной исторіи.

Въ эту пору опредѣлился типъ Христа, тогда какъ раньше того для его обозначенія довольствовались символическимъ изображе-

пиемъ добраго пастыря. Катакомбы св. Понціана представляютъ множество примѣровъ подобнаго рода.

Христіанская живопись въ катакомбахъ и обречена была удовлетворять потребностямъ скромной жизни подъ землею, но ей вскорѣ пришлось выказать себя въ болѣе блестящихъ проявленіяхъ. Базилики, начавшія возникать въ большомъ числѣ, какъ только христіанство было признано государственной религіей, нуждались въ убранствѣ, которое соответствовало бы тому значенію, какое получила Церковь. На первыхъ порахъ здѣсь довольствовались стѣнной живописью, но вскорѣ стали искать болѣе блестящихъ способовъ украшенія. Быть можетъ подъ вліяніемъ Византіи, обратились къ мозаикѣ, достигшей теперь новаго и высшаго развитія и служив-



Гис. 101. Мозаика изъ притвора въ соборѣ св. Софій.

шей не только, какъ у римлянъ, для украшенія половъ, но и для убранства, главнымъ образомъ, стѣнъ и сводовъ храмовъ.

Образцовыми произведеніями V-го вѣка слѣдуетъ признать мозаики на стѣнѣ триумфальной арки въ базиликѣ св. Павла въ Римѣ; здѣсь въ срединѣ помещенъ военой ликъ Христа среди символовъ, евангелистовъ и поклоняющихся Ему 24 апокалипсическихкихъ старцевъ. Значительное произведеніе (около 530 г.) составляютъ также мозаики абсиды въ церкви св. Космы и Дамьяна. Фигура Христа здѣсь возсѣдаетъ на облакахъ и окружена по обѣ стороны свитыми, съ заказчикомъ этого произведешя — папой Феликсомъ IV. Еще болѣе полныи и хорошо сохранившіеся рядъ мозаикъ представляетъ церковь св. Праксиды, IX-го вѣка, гдѣ все абсида и поверхность триумфальной арки украшены мозаичными работами.

Къ началу VI-го вѣка въ Италіи исчезъ послѣдній остатокъ античнаго искусства, такъ что страна, казалось, не могла собственными силами создавать сколько-нибудь художественныя произведенія. Напротивъ, въ Византіи началась новая жизнь для искусства. Опираясь на античныя элементы въ своихъ основныхъ чертахъ, византійское искусство мало-по-малу приняло значительныя отпечатки Востока и, подъ названіемъ византійскаго стиля, пріобрѣло сильное вліяніе на весь христіанскій міръ.

Основное начало византійскаго искусства составляетъ возмозно-большая пышность. Какъ для украшенія алтарей и дверей и для изготовленія церковной утвари употреблялись драгоценнѣйшіе матеріалы—золото, серебро, жемчугъ и благородные камни, такъ и въ мозаичныхъ работахъ, вмѣсто преобладавшаго до тѣхъ поръ голубого фона, сталъ господствующимъ золотой фонъ.

Самымъ значительнымъ произведеніемъ этой эпохи по исполненію и по размѣрамъ является мозаика, которыми были украшены (вѣроятно, около 560 г.) соборъ св. Софіи въ Константинополѣ. Образа въ хорѣ и большихъ размѣровъ фигура Христа, творящаго судъ надъ вселенной, украшавшая куполь, погибли. Остальныя произведенія, покрытія, по турецкому обычаю, штукатуркой, до сихъ поръ еще хорошо сохранились. Въ притворѣ изображенъ Спаситель, возсѣдающій на престолѣ, и поклоняющійся ему съ восточнымъ подобострастіемъ императоръ Юстиніанъ (правильнѣе, какой-нибудь изъ болѣе позднихъ византійскихъ государей) (рис. 101).

Также и Западъ въ этомъ и слѣдующемъ вѣкахъ былъ богатъ произведеніями мозаичной живописи. Особенно слѣдуетъ отмѣтить огромныя мозаики Святой Дѣтницы (Scala Santa) въ Римѣ, абсиды въ церкви св. Агнесы и проч. Упомянемъ еще о мозаикахъ въ церквахъ Равенны: великолѣпную мозаичную живопись Крестильницы и погребальной капеллы Галлы Плавидіи (церкви св. Назарія и Кельсія), начала V вѣка, — св. Виталія, Аполлинарія Новаго и Аполлинарія въ Классеѣ, VI-го вѣка.

Рядомъ съ этими монументальными произведеніями, въ различные періоды древнехристіанской эпохи встрѣчаемъ цѣлый рядъ мелкихъ художественныхъ произведеній, среди которыхъ важное мѣсто принадлежитъ миниатюрамъ пергаментныхъ рукописей. Подобно тому, какъ лицевыя рукописи Вергилія и Теренція, хранящіяся въ ватиканской бібліотекѣ, украшены копіями античныхъ композицій, такъ священныя рукописи христіанъ съ весьма ранняго времени стали украшаться миниатюрами; напримѣръ, въ Ватиканѣ, въ

Римѣ, находится пергаментный свитокъ, длиною въ 32 фута, украшенный изображениями изъ жизни Христа. Извѣстны, кромѣ того, рукописи первыхъ восьми книгъ Ветхаго Завета и рукопись книги Бытія въ императорской публичной библиотекѣ въ Вѣнѣ.

Къ позднѣйшей эпохѣ принадлежатъ франконскія миниатюры, лицевыя рукописи времени Карла Великаго и др., хранящіяся въ городской библиотекѣ въ Трирѣ.

2. Живопись романскаго періода.

Итальянская живопись этого періода въ большихъ монументальныхъ произведеніяхъ слѣдуетъ первоначально по стопамъ византийскаго стиля. И здѣсь еще перѣдко примѣняется мозаичная живопись. Мозаичныя стѣнные изображенія внутри собора св. Марка въ Венеціи принадлежатъ большею частью еще XI-му вѣку. Къ XII-му относятся великолѣпныя мозаики Палатинской капеллы въ Палермо и Монреальскаго собора. Въ Римѣ мозаики на абсидѣ S-ta Maria in Trastevere исполнены въ XII-мъ вѣкѣ. Также сохранилось много мозаичныхъ изображеній XIII-го вѣка, напримѣръ Вѣнчаніе Богоматери Джакомо Торитти въ алтарной нишѣ базилики S. Maria Maggiore въ Римѣ. Тѣмъ же художникомъ исполнена мозаичная живопись на абсидѣ Латеранской базилики. Во Флоренціи Крестильница украшена мозаиками того же времени. Но наряду съ этими блестящими произведеніями встрѣчаются также и болѣе скромная стѣнная живопись, какъ, напримѣръ, фрески въ Нармской Крестильницѣ.

Настоящимъ основателемъ итальянской живописи слѣдующаго періода считается флорентинецъ Джованни Чимабуэ (1240—1302 г.), хотя и онъ еще не виолнѣ отрѣшился отъ византийскихъ традицій. Фрески его находятся въ верхней церкви св. Франциска, въ Ассизи, и двѣ Мадонны — въ Santa Maria Novella и въ академіи во Флоренціи (рис. 102). Последняя картина первоначально находилась въ церкви св. Троицы; та и другая исполнены торжественнаго величія. Въ Сиенѣ процвѣтала въ ту же пору не менѣе замѣчательный мастеръ Дуччо, которому принадлежитъ превосходная икона въ Сиенскомъ соборѣ, исполненная въ 1311 г. Прежде она помещалась надъ алтаремъ; на одной сторонѣ изображена Мадонна, сидящая на престолѣ съ Младенцемъ-Христомъ на рукахъ; на другой — представлены различныя сцены страстей Господнихъ.

Но съ сторону Альновъ въ романскій періодъ разрабатывалась съ большимъ успѣхомъ преимущественно стѣнная живопись, и



Св. Иоаннъ

Рис. 102. Евангелистъ Іоаннъ, Чимабу.



Рис. 103. Стѣнная картина въ Шварц-Рейндорфѣ.

даже незначительныя церкви, даже сельскія, украшались ею. Слѣдуетъ упомянуть: въ Германіи—живопись на сводахъ въ Брауншвейгскомъ соборѣ, потолокъ въ церкви св. Михаила въ Гильдесгеймѣ, стѣнныя картины въ капеллѣ св. Николая въ Зестѣ,

въ церкви Шварцъ-Рейндорфа (рис. 103): во Франціи заслуживаетъ упоминанія стѣнная живопись въ церквахъ св. Савена и Турнюса. Всѣ эти произведенія отзываются болѣе античнымъ, чѣмъ византійскимъ, преданіемъ и отличаются большею частью исполненнымъ достоинствомъ серьезнымъ характеромъ, величественными фигурами, сильными красками и архитектурной группировкой.

Наконецъ, миниатюрная живопись достигла блестящаго развитія, благодаря усердію искусныхъ монаховъ, тогда какъ писаніе станковыхъ картинъ встрѣчается пока лишь въ видѣ исключенія.

3. Живопись готическаго періода.

Благопріятствуя въ сѣверныхъ странахъ развитію пластики, готическій стиль не способствовалъ, а скорѣе мѣшалъ успѣхамъ живописи. Архитектура этого стиля не давала для живописи достаточнаго пространства, такъ что на всемъ Сѣверѣ стѣнная живопись почти совершенно пришла въ упадокъ и примѣнялась лишь въ видѣ рѣдкихъ исключеній, какъ, напримѣръ, въ старинной капеллѣ въ Рамередорфѣ близъ Бонна, въ хорѣ Кельнскаго собора. Но если художественнымъ силамъ и средствамъ стѣнной живописи нанесенъ былъ ущербъ, то получила преобладаніе живопись на стеклѣ. Уже въ предшествовавшій періодъ пробовали украшать простыя романскія окна цвѣтными стеклами; теперь же стремленіе къ этому должно было пробудиться гораздо сильнѣе, такъ какъ широкія и высокія готическія окна предоставляли немало мѣста для изображенія значительнаго размѣра. Большое количество великолѣпныхъ росписанныхъ стеколъ этого первоначальнаго періода готики сохранилось во Франціи, именно въ соборахъ Буржа, Реймса, Шартра и многихъ другихъ городовъ. Въ Германіи назовемъ, хотя и нѣсколько позднѣйшія, произведенія: въ монастырѣ въ Страсбургѣ, въ соборахъ въ Кельнѣ и Регенсбургѣ, а также въ церкви Кеннгсфельдена въ Швейцаріи.

Миниатюрная живопись этого періода примѣнялась преимущественно къ иллюстрированію свѣтскихъ поэмъ миннезингеровъ. Это—большею частью бойко выполненные рисунки перомъ, отличающіеся свѣжестью впечатлѣнія, которая гармонируетъ съ нѣжнымъ поэтическимъ чувствомъ самыхъ поэмъ.

Въ живописи станковыхъ картинъ Германія превоеводила всѣмъ прочія сѣверныя страны, особенно со второй половины XIV-го

ивка. Эти картины украшали отчасти алтари, отчасти же нелицевую сторону престоловъ, надъ которыми главныи образъ былъ рѣзной изъ дерева.

Хотя въ этихъ произведенияхъ, обличающихъ спокойное проявление чувства, преобладаетъ общее направлеше эпохи, однако уже



Рис. 104. Алтарная икона въ Нюрнбергѣ.

начинають возникать школы съ самостоятельнымъ отѣикомъ, какъ было, напримеръ, въ Богеміи съ 1350 г., при Карлѣ IV, покровитель искусствъ. О характерѣ дѣятельности этой школы свидѣтельствуетъ стѣнная живопись въ замкѣ Карлштейнѣ и въ Венцеславовой капеллѣ Пражскаго собора. Еще болѣе важное значеніе имѣла Нюрнбергская школа, процвѣтаніе которой относится также къ XIV-му вѣку. Главныя произведенія этой школы—

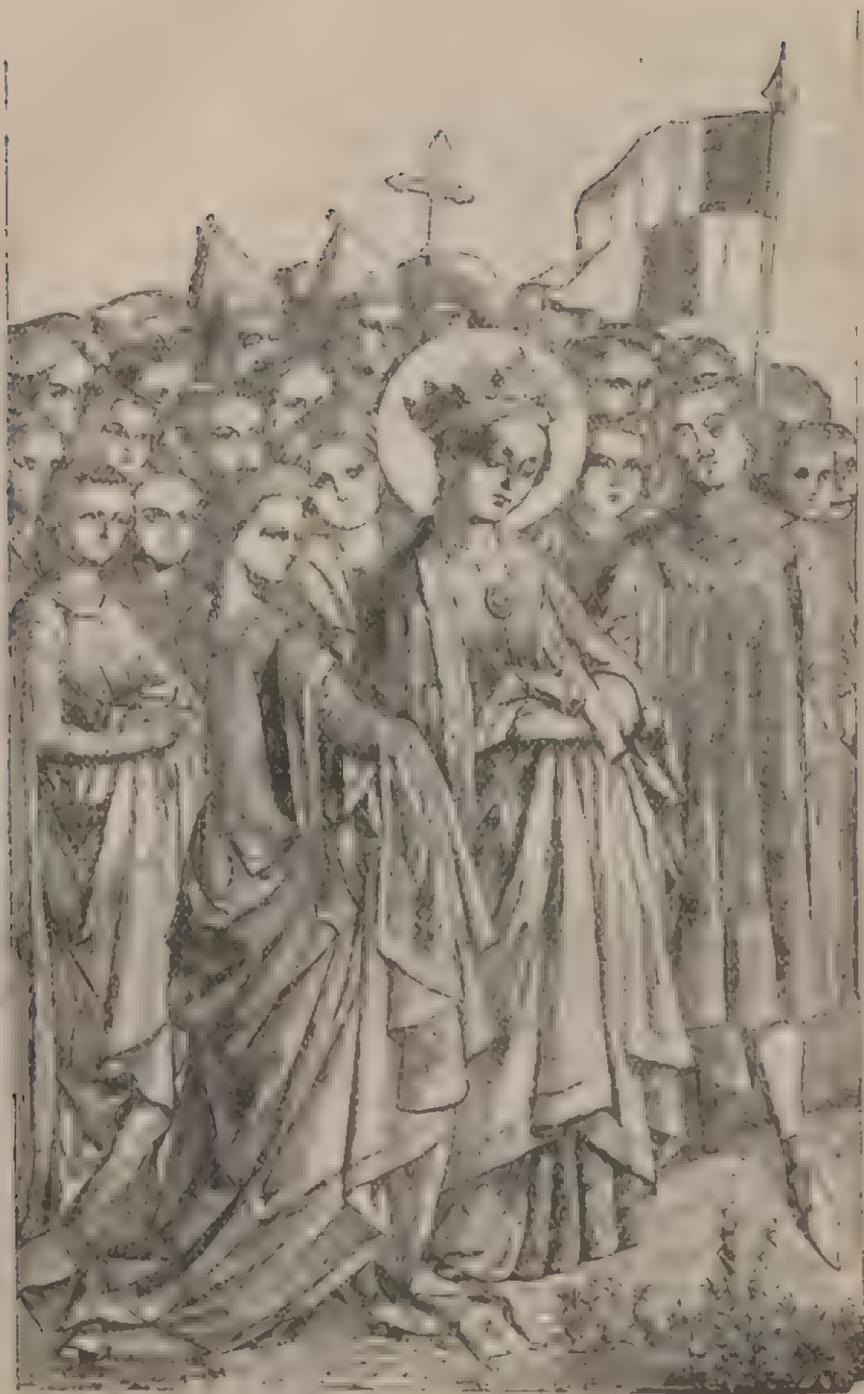


Рис. 105. Св. Урсула съ картини Кельнската собора.

алтарная икона въ церкви св. Лаврентія, находящаяся въ настоящее время въ Германскомъ музеѣ (рис. 104), и живопись надъ главнымъ алтаремъ, работы Гушера, въ церкви Богородицы. Позже процвѣтала Кельнская школа болѣе возвышеннаго и выработаннаго направленія. Замѣчательнѣйшія произведенія этой школы связаны съ именами двухъ художниковъ: мастера Вильгельма, котораго нѣжный идеализмъ обнаруживается въ алтарной иконѣ св. Клары, въ капеллѣ св. Іоанна при Кельнскомъ соборѣ, и мастера Стефана (Лохнера), достигшаго успѣха въ болѣе глубокомъ пониманіи природы. Главное произведеніе послѣдняго есть знаменитыи соборныи складень, исполненный въ 1426 г. и первоначально находившійся въ капеллѣ ратуши, а нынѣ украшающій собою хорovou капеллу въ Кельнскомъ соборѣ. Въ центральной части картины представлено поклоненіе волхвовъ, на боковыхъ створкахъ помѣщены заступники Кельна, св. Героонъ и св. Урсула, съ ихъ сподвижницами (рис. 105), на наружныхъ сторонахъ створокъ—Благовѣщеніе. Здѣсь съ нѣжностью и предельно идеальнаго чувства соединяется сильное чувство дѣйствительности, глубокое пониманіе формъ природы.

У итальянцевъ въ эту эпоху еще болѣе, чѣмъ въ предшествующую, живопись становится излюбленнымъ искусствомъ. Достигнутое въ этой области въ предшествующую эпоху составляетъ только начатки, изъ которыхъ обѣщаютъ расцвѣтаться съ великой красотой цвѣты итальянскаго искусства. Тогда какъ въ сѣверныхъ странахъ ограничиваются алтарными картинами и живописью на стеклѣ, въ Италіи живопись захватываетъ и широкія стѣны, и своды, чтобъ выразить христіанскія идеи съ полною глубиною и явиться въ самомъ широкомъ смыслѣ слова христіанскимъ искусствомъ. Главнымъ средоточіемъ этого расцвѣта искусства была Тоскана. Художники Флоренціи особенно старались свободно истолковывать жизнь, и съ этими новыми возрѣніями соединили полное мысли изображеніе священныхъ легендъ. Великій Джотто (1276—1336 г.), котораго читатели знаютъ уже какъ архитектора и ваятеля, есть первый и самый вліятельный мастеръ этого времени. Дѣятельность его проявилась по всей Италіи въ величественныхъ композиціяхъ, и сильное вліяніе ея надолго положило отпечатокъ на итальянское искусство того времени. Хотя въ композиціяхъ Джотто не трудно подмѣтить нѣкоторые слѣды византийскаго стиля, однако все его созданія оживлены юношескимъ воодушевленіемъ.

Три главныя произведенія особенно выказываютъ все величіе и значеніе этого художника. Прежде всего Джотто, около 1301 г.,



Рис. 106. Съ живописи Джотто въ Падуѣ.

создать недавно открытыя и теперь реставрированныя фрески въ палаццо Барджелло во Флоренци, съ изображеніемъ юношеской головы Данте; затѣмъ, въ 1303 году, имъ созданъ почти необозримый циклъ изображеній въ церкви S. Maria dell'Arena въ Падуѣ (рис. 106). Здѣсь онъ изобразилъ въ многочисленныхъ картинахъ, полныхъ сердечности и потрясающей драматической выразительности, житіе Богородицы. На входной стѣнѣ находится изображеніе

Страшного Суда со множеством фигуръ. Второй, также значительный циклъ, составляютъ картины на среднемъ сводѣ нижней церкви св. Франциска въ Ассизи, гдѣ изображены въ большихъ символическихъ композиціяхъ три обѣта францискавскаго ордена: послушаніе, нищета и цѣломудріе, а также апофеозъ св. Франциска. Кроме того, тамъ же, въ верхней церкви, находится болѣе ранній стѣнный изображеніи легенды о томъ же святомъ, а въ нижней церкви — сцены изъ жизни Христа. Далѣе, богатый идеями циклъ картинъ находится на сводахъ церкви S. Maria Incoronata въ Неаполѣ, а именно семь таинствъ и аллегорическое прославленіе Церкви, которыя въ послѣднее время основательно освариваются у Джотто. Затѣмъ, церкви св. Креста во Флоренціи надѣлена различными фресками Джотто, которыя касаются опять-таки жизни св. Франциска, а также легендъ объ Іоаннѣ Крестителѣ и Евангелистахъ. Въ Римѣ исполнена по его рисункамъ мозаика на панерти собора св. Петра, изображающая Христа, шествующаго по волнамъ на встрѣчу судну съ апостолами, гонимому бурей, и спасеніе Пмт утонающаго Петра. Изъ немнорихъ станковыхъ картинъ Джотто упоминаемъ о 26 небольшихъ изображеніяхъ, которыя написалъ онъ или, вѣрнѣе, исполнили его ученики для алтаря церкви св. Креста во Флоренціи. Въ настоящее время большинство ихъ хранится въ академіи того же города.

Однимъ изъ наиболее одаренныхъ послѣдователей Джотто, родственныхъ ему во духу, былъ Орканья. Значительное собраніе его произведеній сохранилось въ капеллѣ Строцци, при церкви S. Maria Nuova во Флоренціи, а именно двѣ большія стѣнныя картины Страшного Суда и Рая, а также превосходныя алтарныя картины.

Совершенно инымъ характеромъ отличается школа Сіенская. Ея стремленія направлены были не столько на достиженіе точнаго воспроизведенія природы, сколько на выраженіе внутренней жизни и чувства. При ея наклонности трактовать отдѣльно каждый сюжетъ, ей удается тонкая отдѣлка фигуръ, которая имѣетъ большее значенія въ алтарныхъ картинахъ, нежели въ фресковой живописи. Главнымъ мастеръ этой школы — Симоне ди Мартино (котораго ошибочно называли Симоне Мемми, 1276—1344). Его двѣ Мадонны находятся въ Берлинскомъ музеѣ, а большая фреска, возедающая на троѣ Мадонна — въ Ратушѣ въ Сіенѣ.

Въ чрезвычайномъ изобиліи встрѣчаются до сихъ поръ въ городахъ Тосканы стѣнныя картины, исполненныя болѣею частью учениками и послѣдователями Джотто для церквей, капеллъ, алта-

рей и трапезъ. Къ выдающимся изъ числа этихъ художниковъ принадлежатъ: Таддео и Анджео Гадди, а также Спинелло Аретино; къ значительнѣйшимъ произведеніямъ относятся фрески послѣдняго въ церкви S. Miniato, близъ Флоренціи, и въ Campo Santo въ Пизѣ.

Другія выдающіяся произведенія, которыхъ авторы остаются неизвѣстными, находятся въ капеллѣ de' Spagnuoli (испанцевъ), при церкви S. Maria Novella, во Флоренціи; они отличаются глубокимъ символическимъ содержаніемъ. Далѣе, однимъ изъ возвышеннѣйшихъ



Рис. 107. Вѣщаніе св. Дѣвы, Фьезоле.

произведеній считается знаменитый „Тріумфъ Смерти“ въ Campo Santo въ Пизѣ, прежде ошибочно приписывавшіися Орканьѣ.

Съ наступленіемъ XV-го вѣка въ итальянской живописи возникаетъ новое, совершенно самостоятельное направленіе, которое стремится къ глубокому пониманію природы, къ основательному изученію формы, къ усовершенствованію колорита и перспективы. Тогда какъ большинство живописцевъ этой эпохи становится на сторону новаго, реалистическаго направленія и, вмѣстѣ съ тѣмъ, полагаетъ начало господству новѣяшаго искусства, замкнувшійся въ монастырской тиши художникъ остается вѣрнѣ традиціямъ и воззрѣніямъ Среднихъ Вѣковъ и успѣваетъ придать имъ новую жизнь несравненной искренностью и прелестью выражаемаго имъ чувства.

Фра-Джованни Анджелико (1387—1455 г.), прозванный, по мѣсту рожденія, Фьезольскимъ, остается единственнымъ въ своемъ родѣ, какъ поздно распустившій цвѣтокъ, принадлежащій уже миновавшему сезону. Никогда съ такой красотой въ изобразительномъ искусствѣ не выражались сердце христіанина, полное божественной любви, ангельски-чистая ясность и чистота души, какъ въ произведеніяхъ Фра-Джованни (рис. 107). Это особенно видно въ его картинахъ небольшого размѣра, изъ которыхъ нѣкоторыя находятся въ академіи, въ Уффицихъ и въ музеѣ св. Марка во Флоренціи, въ томъ числѣ драгоцѣнное „Вѣщаніе пресв. Дѣвы“. Превосходны фрески въ прежнемъ монастырѣ св. Марка во Флоренціи, гдѣ благородный художникъ жилъ монахомъ, большихъ размѣровъ Распятіе въ залѣ капитула и многочисленныя, исполненныя благороднаго чувства, небольшія стѣнные картины въ отдѣльныхъ кельяхъ. Другія значительныя произведенія Фра-Джованни находятся въ соборѣ Орвіето и въ капеллѣ Николая V въ Ватиканѣ.

Въ прочихъ областяхъ Италіи съ 1350—1450 г. работали многіе даровитые художники, отчасти подъ вліяніемъ Джотто, отчасти въ болѣе самостоятельномъ направленіи. Изъ нихъ наиболѣе извѣстны Джакомо д'Аванцо и Альтикьеро да-Дзевіо, котораго фрески обширныхъ размѣровъ сохранились въ капеллахъ С. Феличе и С. Джорджо при церкви С. Антоніо въ Падуѣ.

III. Живопись новѣйшихъ временъ.

1. Итальянская живопись XV-го вѣка.

Потребность въ исполненіи большихъ фресокъ въ эту эпоху давала рѣшительное превосходство итальянской живописи. Это повело къ развитію болѣе свободнаго монументальнаго стиля. Композиціи широкихъ размѣровъ предохраняли живописцевъ отъ тѣхъ подводныхъ камней, на какіе наталкивалось сѣверное искусство того времени, — предохраняли отъ впаденія въ частности, случайности и мелочи. Другое преимущество обуславливалось самымъ положеніемъ итальянскихъ художниковъ. Менѣе заботясь о подражаніи античному искусству, они не ставили себѣ иной цѣли, кромѣ свободного истолкованія дѣйствительности.

Какъ въ предшествующую эпоху, такъ и теперь, Тосканская школа идетъ впереди другихъ въ отношеніи богатства и устойчивой силы художественнаго творчества. Конечно, и теперь еще

священная исторія даетъ художникамъ въ большинствѣ случаевъ главный матеріалъ для ихъ изображеній, но для нихъ главное составляетъ уже не событіе, а натуралистическое изображеніе дѣйствительности. Поэтому они окружаютъ священныя фигуры роскошными ландшафтами, украшаютъ свои произведенія пышными архи-

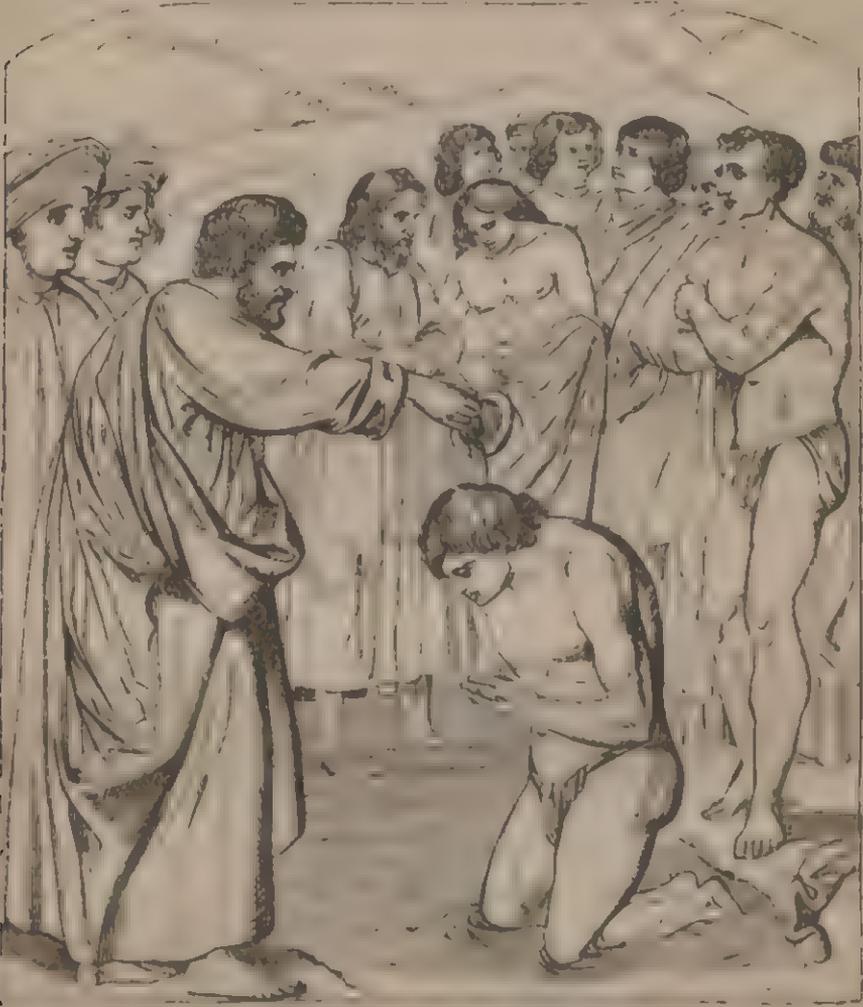


Рис. 108. Крещеніе Петра, Мазаччо.

тектоническими фонами и дѣлаютъ своихъ современниковъ въ полномъ костюмѣ того времени участниками и очевидцами священныя события. Тогда какъ религіозное содержаніе картинъ, благодаря этому, отходитъ рѣшительно на второй планъ, дѣйствительная жизнь впервые трактуется серьезно и обстоятельно, какъ предметъ искусства.

Послѣ Мазолино (фрески въ Castiglione d'Olona, близъ Варезе), который обнаруживаетъ эту манеру еще перѣшительно, настоящимъ реформаторомъ на означенномъ поприщѣ является Мазаччо (1401 — 1428 г.). Его главныя произведенія составляютъ фрески капеллы Бравкаччи, въ церкви S. Maria del Carmine во Флоренціи: грѣхонаденіе и изгнаніе изъ рая, затѣмъ исторія ап. Петра, исполненная съ большей свободой и смѣлостью, полная драматизма (рис. 108). Эти фрески довершены исполненіемъ уже послѣ ранней смерти художника Филиппиномъ Липпи.

Эти смѣлыя, энергическія композиціи вызывали въ современникахъ удивленіе и охоту къ подражанію. Первымъ между ними былъ Фра-Филиппо Липпи (около 1412—1469 г.). Замѣчательны его стѣнные картины въ соборѣ Прато (рис. 109), изображающія исторію Іоанна Крестителя и св. Стефана; особенно потрясающей выразительностью отличается „Побіеніе камнями“ этого мученика. По красотѣ замѣчательно „Вѣчаніе Богоматери“ въ хорѣ Сполетскаго собора. Картины Липпи отличаются иѣжной прелестью и гармонично-яркимъ колоритомъ. Затѣмъ, однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ художниковъ этой эпохи является Доменико Гирландайо (1451—1495 г.), считающійся духовнымъ наслѣдникомъ Мазаччо. Къ раннимъ его работамъ принадлежитъ стѣнная картина въ Сикстинской капеллѣ въ Римѣ: „Петръ и Андрей призываются Господомъ къ апостольскому служенію“. Еще важнѣе два цикла фресковыхъ изображеній, какими въ 1485 г. художникъ украсилъ капеллу Сассетти, въ церкви св. Троицы во Флоренціи (житіе св. Франциска), и въ 1490 г. хоръ церкви св. Маріи Novella (житія Іоанна Крестителя и Пресвятой Дѣвы) (рис. 110).

Сверхъ того замѣчательны: Беночцо Гоццолі—своими истинно наивными и радостными стѣнными картинами на сюжеты изъ Ветхаго Завета, особенно исторією Ноя въ Campo Santo въ Пизѣ; Сандро Боттичелли—своими прелестными картинками и фресками въ Сикстинской капеллѣ, а также его ученикъ Филиппино Липпи (сынъ Фра-Филиппо)—полными жизни фресками въ церкви S. Maria del Carmine во Флоренціи (окончаніе цикла, начатаго Мазаччо) и въ церкви S. Maria Novella.

Рядомъ съ этими самостоятельными и великими мастерами выдается, какъ одинъ изъ вліятельнѣйшихъ художниковъ, Лука Синьорелли изъ Кортоны (1438—1521 г.), смѣлый и энергичный, превосходящій всѣхъ своихъ современниковъ страстными изображеніями потрясающихъ сценъ. Апогей его оригинальнаго дарованія выражаютъ фрески, которыми онъ завершилъ начатую Фра-Анджелико

живопись капеллы Мадонны въ Орвіетскомъ соборѣ—Конецъ Мира, Явленіе Антихриста, Воскресеніе Мертвыхъ и Страшный Судъ. Рѣдко на такомъ ограниченномъ пространствѣ изображалось столько противоположностей. Среди чистыхъ, свѣтлыхъ фигуръ Джованни Фьезольскаго, глядящихъ спокойно со сводовъ, раскинулись по сторонамъ могучіе образы Синьорелли,—поколѣніе энергичное, борющееся противъ всеобщаго ничтожества. Изображеніе пагого человѣ-



Рис. 100. Іоаннъ прощается съ своими родителями, Фра-Фил. Липпи. Въ соборѣ Прато.

ческаго тѣла въ самыхъ смѣлыхъ движеніяхъ Синьорелли довелъ до высшаго мастерства.

Изъ школъ верхней Италіи стоитъ впереди Падуанская, со своимъ первымъ мастеромъ Мантеньей (1431—1506 г.). Его главное произведеніе составляютъ стѣнные картины въ церкви Eremitani, въ Падуѣ, изображающія легенды св. Іакова и Христофора (рис. 111). Кромѣ того, онъ украсилъ герцогскій дворецъ въ Мантуѣ ха-

рактными картинами изъ жизни герцога Людовика Гонзаго и его жены Варвары Браунбургской. Для тѣхъ же владѣтельныхъ особъ онъ создалъ послѣдовательный рядъ писанныхъ сѣрыми красками группъ триумфальнаго шествія Юлія Цезаря (въ настоящее время это произведение находится въ замкѣ Гэнтонкортѣ въ Англіи). Изъ алтарныхъ картинъ Мантеньи замѣчательны: величественная икона въ церкви св. Зенона, въ Веронѣ, съ изображеніемъ Мадонны на тронѣ среди многихъ святыхъ, и другая Мадонна на тронѣ, которой поклоняются герцогъ и его жена, — такъ называемая „Мадонна della Vittoria“, въ Луврѣ. Мантенья принадлежитъ также къ родоначальникамъ гравюры на мѣди въ Италіи.

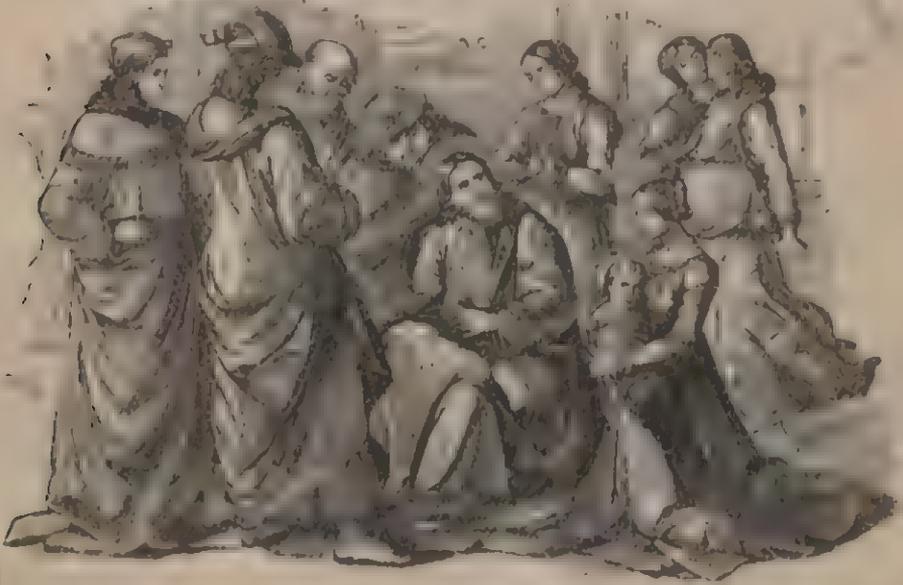


Рис. 110. Захарія шшеть имя баша. Гирландано.

Около того же время въ Ломбардіи выступаетъ Миланская школа и еще значительнѣе Венеціанская школа, которой основателемъ считается Джованни Беллини (1426—1516 г.). Краска подъ его кистью сдѣлалась правдивымъ элементомъ выразительности. Еще гораздо ранѣе въ Венеціи болѣе, чѣмъ гдѣ бы то ни было, стремились къ нѣжному, мягкому колориту, и въ это время нашли для того дѣйствительное средство въ изобрѣтенномъ Ванъ-Эйкомъ во Фландріи искусствѣ писать масляными красками, перенесенномъ Антонелло да-Мессина (картины въ Берлинскомъ и Луврскомъ музеяхъ) въ Италію. Безъ глубокихъ идей, безъ особеннаго поэтическаго порыва, безъ богатства и разнообразія компози-

ціи, Беллини умѣеть ярко выраженными характерами придавать своимъ картинамъ выраженіе благородства, представляющагося безстрастнымъ, торжественно-спокойнымъ. При этомъ колоритъ достигается у него той красоты, той мягкости и свѣтлой ясности, ко-

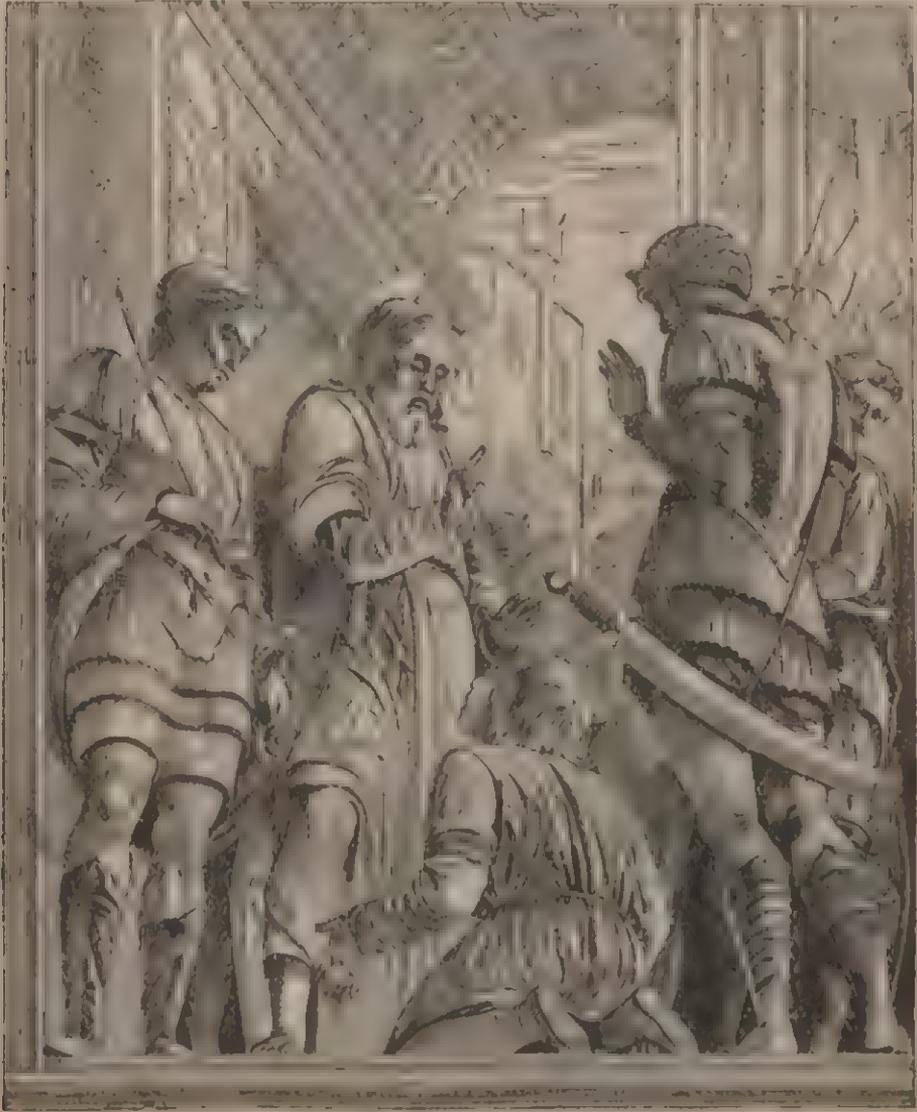


Рис. 111. Св. Іаковъ исцѣляетъ увѣчнаго, Мантеньи въ Падувѣ.

торая съ тѣхъ поръ остаются неотъемлемымъ достояніемъ Венеціанской школы. Не разъ Джованни писалъ отдѣльную фигуру Христа. Одна изъ такихъ благороднѣйшихъ картинъ находится въ старинной копіи въ Дрезденской галерей и въ повторенной копіи (по кофѣни) въ Берлинскомъ музеѣ. Его лучшія созданія—большую

частью Мадонны на престолѣ съ предстоящими святыми. или небольшія изображенія Мадонны въ полуфигурѣ—находятся въ Венеціи въ церквахъ: S. Salvatore, S. Redentore, S. Giovanni Crisostomo, въ академіи и проч.

По стопамъ Беллини слѣдовали многіе даровитые ученики его, изъ которыхъ назовемъ Витторе Карпаччо и Чиму да-Конельяно. Послѣдній замѣчательнъ благородными изображеніями священныхъ сказаній со множествомъ фигуръ, по образцамъ Беллини, отли-



Рис. 112. Мадонна, Перуджино.

чающимися жизненною свѣжестью и яркимъ великолѣпіемъ красокъ. Таковы большія картины изъ исторіи св. Урсулы, въ академіи. Того же направленія держался еще раньше старшій братъ Беллини, Джентиле, какъ о томъ свидѣлствуютъ находящіеся тамъ же пышные, празднично-веселыя изображенія легендъ, въ которыхъ отражается вся тогдашняя венеціанская жизнь съ реалистическою точностью.

Среди господствовавшаго реалистическаго стремленія, какимъ прониклись почти все школы Италіи XV вѣка, въ Умбріи, въ мирныхъ лѣсныхъ долинахъ верхняго Тибра, сохранилось самостоя-

тельное художественное направленіе, которое основывалось болѣе на глубокомъ чувствѣ, нежели на непосредственномъ истолкованіи вѣшней жизни. Родоначальникомъ этого направленія былъ собственно Николо ди-Либераторе (раньше ошибочно называвшійся—Николо Алунио) изъ Фолиньо, хотя Пьетро Перуджино (1446—1524 г.) принялъ на себя начатое имъ дѣло и въ теченіе своей долгой жизни довелъ его до своеобразнаго совершенства (рис. 112).

Во всѣхъ его картинахъ преобладаетъ глубокая религіозная мечтательность. Едва ли какому-либо другому мастеру удавалось въ той же степени выразить молитвенное настроеніе, чувство самоотреченія, скорби и экстаза. Его женскія фигуры отличаются большой жизненностью, удается ему и изображеніе почтенной старости; онъ не можетъ справиться только съ выраженіемъ мужественной силы, энергической воли. Къ лучшему времени его дѣятельности относится Мадонна на тронѣ, находящаяся нынѣ въ Ватиканской галереѣ. Быть можетъ, самую значительную изъ его картинъ надо признать Снятіе со Креста, въ галереѣ Питти во Флоренціи. Въ Перуджіи онъ украсилъ стѣны и потолки Collegio del cambio фресками, а въ Сикстинской капеллѣ, въ Римѣ, написалъ также превосходную стѣнную картину. На ряду съ нимъ слѣдуетъ назвать, какъ живописца фресокъ, Пинтуриккьо (въ библіотекѣ собора въ Сіенѣ) и почтеннаго болонца Франческо-Франча отличившагося превосходно отдѣланными алтарными картинами (въ церкви св. Джакомо Маджоре и въ Пинакотекѣ въ Болоньѣ). Привлекательны въ церкви св. Цециліи въ Болоньѣ фрески этого художника, изображающія сцены изъ жизни этой свитой.

Подъ непосредственнымъ вліяніемъ Фландрской школы развивалась Неаполитанская школа. Главнымъ ея мастеромъ былъ Антоніо Соларіо. Ему приписывается, между прочимъ, „Несеніе Креста“ въ церкви св. Доминико Маджоре и рядъ фресокъ изъ жизни св. Бенедикта на монастырскомъ дворѣ св. Северина; послѣднія приписываются ему, впрочемъ, безосновательно.

2. Итальянская живопись XVI-го вѣка.

Чѣмъ вѣкъ Перикла былъ для скульптуры, тѣмъ была для живописи эпоха XVI-го вѣка. XV-й вѣкъ во многихъ отношеніяхъ проложилъ ему дорогу. Живопись безусловно покорила себѣ область формъ и могла теперь съ полной свободой выражать глубочайшія идеи и самую возвышенную красоту. Еслибы такое совершенство искусства сосредоточивалось въ дѣятельности какого-нибудь

одного мастера, то и этого уже было бы достаточно для того, чтобы итальянская живопись означеннаго періода получила навсегда печать классичности. Тѣмъ удивительнѣе представляется творческая сила этой несравненной эпохи, что выступаютъ другъ за другомъ, цѣлымъ рядомъ, первоклассные мастера, которые въ столь многихъ своеобразныхъ направлєніяхъ достигли одинаково высшей степени идеальной красоты и классическаго совершенства.

а. Ліонардо да-Винчи и его школа.

Ліонардо да-Винчи (1452—1519 г.) открылъ свою дѣятельностью эту новую и высшую эпоху живописи. Онъ былъ рѣдкое явленіе во всѣхъ отношеніяхъ, начиная съ удивительно привлекательной наружности, едва вѣроятной тѣлесной силы и кончая многостороннимъ талантомъ. Едва ли когда-нибудь въ одной личности соединялось столько различныхъ качествъ. Не только въ области скульптуры онъ блисталъ въ числѣ первыхъ художниковъ той эпохи, но и во всѣхъ другихъ отрасляхъ практическихъ и механическихъ знаній опередилъ свое время.

Съ 1482 г. онъ былъ призванъ въ Миланъ, ко двору Лодовико Сфорцы, и создалъ здѣсь свою знаменитую „Тайную Вечерю“ въ рефекторіи при церкви С. Маріа-делла-Граціе,—твореніе, о позднѣйшей порчѣ котораго всегда приходится сожалѣть. Оно было написано масляными красками на стѣнѣ, отчего и попортилось преждевременно (рис. 113). Художникъ изобразилъ здѣсь глубокое изумленіе, вызванное среди учениковъ словами Господа: „одинъ изъ васъ предастъ меня“. Въ картинѣ соединены въ высшей степени величественная характеристика и драматическая сила.

Когда Ліонардо, въ 1499 г., послѣ взятія Милана французами, вернулся въ свое отечество, онъ исполнилъ огромный картонъ для картины въ залу правительственнаго дворца (Палаццо-Веккіо), изображающій кавалерійскую схватку въ битвѣ при Ангыари, изъ флорентійской исторіи. Этотъ картонъ, какъ и нѣсколько раньше нарисованный картонъ св. Семейства, возбудилъ величайшее удивленіе. Послѣдній въ настоящее время находится въ Лондонской академіи, тогда какъ первый погибъ, и только часть его извѣстна по стариннымъ копіямъ. Къ раннему періоду дѣятельности Ліонардо относится хранящійся въ галереѣ Уффиций образцовый его набросокъ: „Поклоненіе царей“.

Послѣдніе годы жизни Ліонардо провелъ во Франціи, при дворѣ Франциска I. Не мало произведеній, носящихъ теперь его имя, испол-

непо его учениками; самъ онъ работалъ медленно и зачастую оставлялъ неоконченными начатыя произведенія, но обладалъ такимъ огромнымъ богатствомъ художественныхъ идей, что давалъ матеріалъ для исполненія иѣлой школѣ. Къ такимъ произведеніямъ принадлежитъ, между прочимъ, „La vierge aux rochers“ въ Луврѣ. Тамъ же находится два чудесно-исполненные портрета женщинъ собственной работы мастера; особенно знаменитъ портретъ Моны Лизы,



Рис. 113. Груша изъ „Святой Вечери“. Леонардо.

жены его друга Джокондо. Тамъ же хранится картина, изображающая Пресв. Дѣву на колѣняхъ у св. Анны.

Наиболѣе даровитымъ и наиболѣе преданнымъ ученикомъ Леонардо былъ Бернардино Луини; имъ, вѣроятно, исполненъ „Христосъ съ книжниками“, находящійся въ національной галереѣ въ Лондонѣ. Прекрасны фрески Луини въ францисканской церкви въ Лугано, именно Распятіе со множествомъ фигуръ, и другія

сцены Страстей Христовыхъ, и въ церкви св. Маврикія въ Миланѣ, которую онъ украсилъ превосходной стѣпной живописью.

Гауденціо Феррари, бывшій ученикомъ старѣйшей Ломбардской школы, развилъ свое дарованіе подъ вліяніемъ Ліонардо и Умбрійской школы. Ему принадлежитъ замѣчательная стѣпная живопись въ церкви св. Христофора въ Верчелли; кромѣ того, превосходны его фрески въ церквахъ въ Варалло и Саронно, удачны по силѣ колорита и жизненной красотѣ картины въ церквахъ Вер-

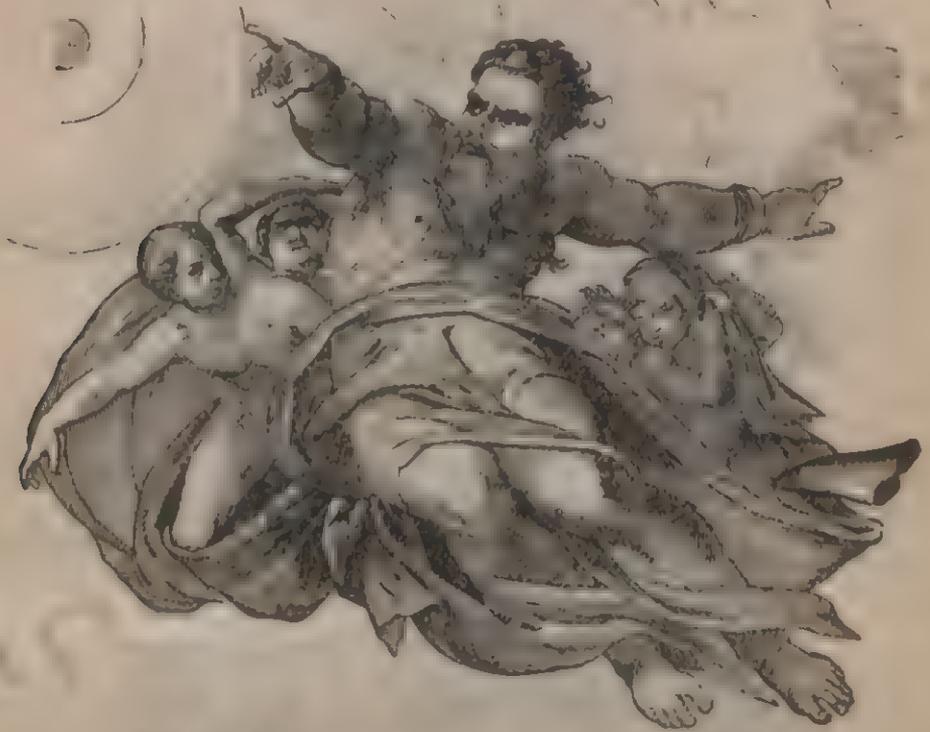


Рис. 114. Саванноъ при созданіи свѣта, Микель Анджело.

челли, св. Гауденціо въ Паварѣ, въ Брерской галереѣ въ Миланѣ и въ Туринской галереѣ.

Къ лучшимъ ученикамъ Ліонардо причисляется Андреа Соларіо. Ему принадлежатъ картины, изображающія красивыхъ Мадоннъ, въ Брерской галереѣ въ Миланѣ, а также въ Луврѣ въ Парижѣ.

Ломбардской школы держался первоначально Джанантонио Банди, прозванный Содома, на котораго позднѣе повліяло благородное искусство Рафаэля. Призванный въ Римъ папой Юліемъ II, онъ исполнилъ тамъ много произведеній стѣпной живописи для Ва-

тикана. Изъ нихъ, однако, уцѣлѣли лишь немногія. Напротивъ, въ Фарнезинской виллѣ сохранились двѣ прекрасныя фрески Содома: „Свадьба Александра съ Роксаной“ и „Жена Дарія, просящая о милосердіи побѣдоноснаго Александра“.

Позже того этотъ художникъ написалъ свои превосходныя произведенія въ Сіенѣ, гдѣ ему принадлежитъ „Взятіе Богородицы на небо“, въ церкви св. Бернардино. Въ ораторіи св. Екатерины онъ написалъ немало стѣнныхъ изображеній изъ житія святыхъ. Не менѣе превосходное его произведеніе по части стѣнной живописи находится въ Palazzo Pubblico. Изъ его картинъ заслуживаютъ упоминанія: „Снятіе со Креста“, находившееся прежде въ церкви Сантъ-Франческо, а нынѣ въ академіи; но къ особенно благороднымъ созданіямъ того времени принадлежитъ отличающееся удивительной глубиной душевной скорби и поразительной красотой произведеніе Содома — изображеніе св. Севастьяна въ галерей Уффиций во Флоренціи.

в. Микель-Анджело и флорентинцы.

Микель Анджело Буонарроти изъ Флоренціи (1475—1564 г.), котораго мы знаемъ уже какъ архитектора и скульптора, является, вмѣстѣ съ Леоардо, также основателемъ новой эпохи въ живописи, а также однимъ изъ первыхъ и величайшихъ живописцевъ; даже можно сказать, что по возвышенности, энергичности, глубокомысленности, смѣлости движеніи и величію формъ ни одинъ изъ живописцевъ никогда не могъ сравниться съ нимъ. У него колоритъ не уступаетъ рисунку. Поэтическій духъ, которымъ провизнуты его скульптурныя произведенія, присутствуетъ также и въ большихъ картинахъ, созданныхъ имъ. Станковыя картины не были его дѣломъ; когда онъ былъ стѣненъ пространствомъ, то охотнѣе обращался къ языку мрамора. Онъ безъ посторонней помощи исполнилъ самъ двѣ фрески, величайшія изъ существующихъ.

По заказу папы Юлія II, онъ росписалъ, съ 1508 г. по 1512 г., потолокъ Сикстинской капеллы. Этотъ потолокъ—совершеннѣйшее изъ всѣхъ произведеній мастера и превосходнѣйшее, по выраженію силы, памятникъ живописи всѣхъ временъ. На огромномъ пространствѣ, въ срединѣ потолочнаго свода, въ восьми картинахъ разной величины, представлены главныя сцены Книги Бытія, отъ Сотворенія міра до Нотопа (рис. 114). На большихъ треугольных парусахъ свода представлены сидяція фигуры пророковъ и сивиллъ, предрекающихъ явленіе Мессіи (рис. 115); въ четырехъ углахъ изображено че-

тырекратное спасеніе израильтянъ, а именно Мѣдный Змій, Голіаотъ, Юдиотъ и Эсоиръ. На углахъ и тимпанахъ оконъ (рис. 116) видны въ красивыхъ группахъ фигуры предковъ Маріи, ожидающихъ Спасителя. Къ этой массѣ богатыхъ мыслями и глубоко-обдуманныхъ сценъ и фигуръ онъ прибавилъ еще на росписныхъ постаментахъ и въ другихъ второстепенныхъ мѣстахъ цѣлый міръ превосходныхъ фигуръ, исполненныхъ бронзой и сѣрой краской, которыя, гар-



Рис. 116. Пророкъ Исаія, Микель Анджело.

монируя съ архитектурными линіями капеллы, придаютъ имъ жизнь, не бросааясь въ глаза зрителю.

Спустя приблизительно 30 лѣтъ, уже въ преклонномъ возрастѣ, Микель-Анжело, по порученію папы Юлія II, создалъ на алтарной стѣнѣ той же капеллы свои Страшный Судъ. Здѣсь смѣле, чѣмъ прежніе художники, онъ освободился отъ всякихъ традицій христіанскаго искусства. Онъ хотѣлъ представить бурю страстей въ самыхъ энергическихъ движеніяхъ человѣческаго тѣла. При этомъ передалъ онъ лишь одинъ моментъ, когда, при всеобщемъ разрушеніи, произносятся слова: „Идите отъ меня, проклятые“.

Ужасъ, отчаяніе, безсилая ярость, борьба между страхомъ и надеждой, наполняютъ огромную картину.

Благодепствовавшая Флоренція была такъ богата художественными силами, что, рядомъ съ ея наилучшими мастерами, Ліонардо и Микелемъ-Анджело, самостоятельно работали въ пей и другіе даровитые художники. Изъ нихъ слѣдуетъ назвать Фра-Бартоломмео (Baccio della Porta, 1469 — 1517 г.). Онъ почти исключительно писалъ картины, изображающія молитвенное настроеніе и, въ этомъ отношеніи, былъ однимъ изъ первыхъ по торжественно подвижному ритму композицій, благородству фигуръ и глубинѣ впечат-

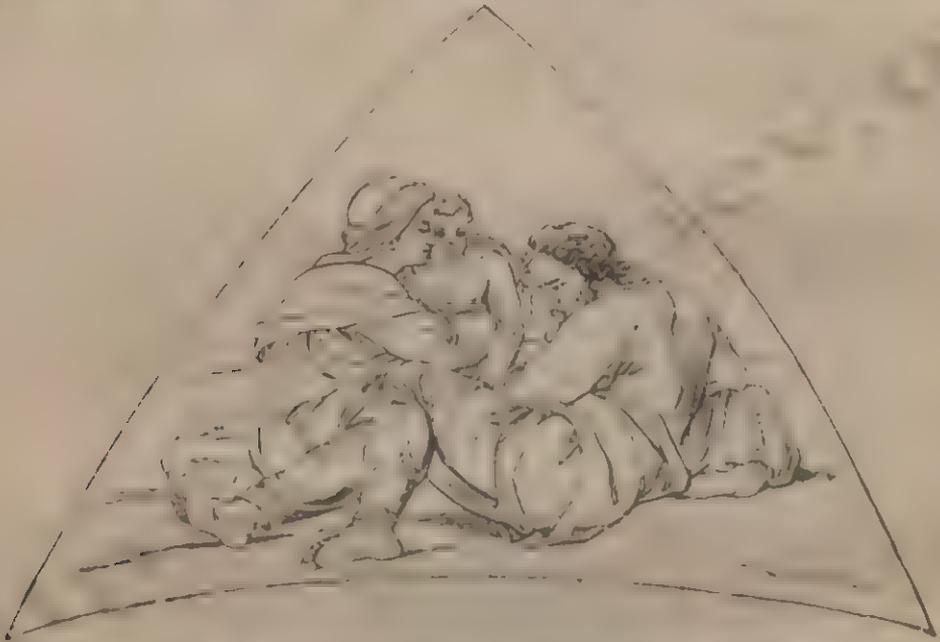


Рис. 116. Группа прародителей Христа, Микель Анджело.

тлѣнія. Когда Рафаэль находился во Флоренціи, онъ подружился съ знаменитымъ собратомъ, который охотно помогаль молодому сотоварицу и въ своей фрескѣ Страшнаго Суда на монастырскомъ дворѣ С. Маріа Нуова создалъ произведение, содержащее въ себѣ первый зародышъ композиціи „Disputa“ Рафаэля. Одно изъ лучшихъ произведеній Фра-Бартоломмео — Снятіе со Креста — находится въ галереѣ Питти. Другія превосходныя алтарныя картины его находятся въ церквахъ Лукки. Рядомъ съ этимъ художникомъ пользовался самостоятельнымъ значеніемъ молодой Андреа дель-Сарто (1487- - 1531 г.), величайшій колористъ Флорентинской школы. Ему принадлежатъ красивыя алтарныя изображенія



Рис. 117. Обрученію Маріи, Рафаэля.

(въ галереяхъ Питти и Уффиций, въ Луврѣ и пр.) и фрески въ при-
творѣ Annunziata и Compagnia dello Scalzo, во Флоренціи. По-
слѣднія фрески, исполненныя сърой краской, изображаютъ сцены
изъ житія Іоанна Крестителя, съ благородной простотой и жиз-
ненностью. Его совершеннѣйшая фреска—знаменитая Madonna del
Sasso, на дворѣ монастыря Annunziata: другое прекрасное стѣн-
ное изображеніе создано имъ въ „Тайной Вечери“ монастыря
св. Сальви.

с. Рафаэль и его школа.

Вотъ еще величайшій мастеръ живописи, обязанный своимъ первоначальнымъ развитіемъ не Флорентинской, а Умбрійской школѣ; это — Рафаэль Санти изъ Урбино (1483—1520 г.). Въ немъ мы видимъ сочетаніе въ наибольшей гармоніи всѣхъ духовныхъ дарованій, лишь рѣдко встрѣчающееся даже у величайшихъ художниковъ. Только одинъ еще маэстро, Моцартъ, обладалъ такимъ свойствомъ, какъ Рафаэль. У другихъ, даже первостепенныхъ мастеровъ, всегда преобладаетъ какое-нибудь направленіе въ энергической характеристикѣ или въ высшемъ выраженіи возвышеннаго; въ твореніяхъ же Рафаэля всевозможныя черты духовной жизни соединились въ необычайномъ равновѣсіи, въ совершенной красотѣ. Рафаэль прошелъ школу Перуджино, а затѣмъ, стремясь къ высшему развитію, искалъ болѣе широкихъ вліяній, и нашелъ ихъ во Флоренціи. Картины Леоардо и Микеланджело вызывали въ немъ удивленіе и побуждали къ вдохновенному изученію. При своей впечатлительности къ вліяніямъ произведеній старѣхъ и современныхъ ему флорентійцевъ, Рафаэль проявилъ величіе духовной силы, и, обладая ею, умѣлъ выражать свои впечатлѣнія и развилъ свое врожденное дарованіе до высшей степени самостоятельнаго, ему одному свойственнаго стиля. Къ произведеніямъ его первой эпохи принадлежитъ „Марія съ Младенцемъ и св. Францискомъ и Іеронимомъ“, — картина, находящаяся теперь въ Берлинскомъ музеѣ. На рубежѣ его юности и болѣе зрѣлаго возраста исполнено имъ знаменитое „Обрученіе Маріи“, въ Бресской галереѣ въ Миланѣ (рис. 117). „Мадонна дома Темпи“, нынѣ въ Мюнхенской Пинакотекаѣ, принадлежитъ флорентинскому періоду дѣятельности мастера; сюда же относится превосходно скомпонованное св. Семейство, известное подъ названіемъ: „Мадонна Каниджано“, а также Мадонна la belle jardinière — теперь въ Луврѣ (рис. 118), Мадонна со щегленкомъ — въ трибунѣ Уффиций, и прелестная „Мадонна въ зелени“ въ Вѣнскомъ Бельведерѣ. Эти три произведенія близки между собой и отличаются не только своею тонкостью и прелестью, но и пирамидально поднимающеюся группировкою почти архитектурнаго характера. Къ концу этого періода принадлежитъ Мадонна del baldachino, — въ галереѣ Питти во Флоренціи и превосходное Положеніе Христа во гробъ 1507 года — въ палаццо Боргезе въ Римѣ. Въ послѣднемъ произведеніи Рафаэль впервые развилъ драматическую композицію, преисполненную глубокой сердечной скорби.



Рис. 115. „La belle jardinière“ Рафаэля въ Луврѣ.

Въ срединѣ 1508 г. онъ получилъ приглашеніе отъ папы Юлія II украсить парадные покои Ватикана стѣнными картинами, въ которыхъ духовная власть папы должна была найти прославленіе себѣ. Три покоя (stanze) Ватикана и одна большая зала покрыты по стѣнамъ и сводамъ этими произведеніями, и потому носятъ названіе „Рафаэлевыхъ станць“.

Въ первомъ покоѣ (Camera della segnatura) олицетворенъ сводъ тогдашнихъ представленій духовнаго творчества въ богословіи, поэзи, философіи и юриспруденціи. Богословіе изображено въ такъ называемомъ „Диспутѣ объ евхаристіи“ (la Disputa), а философія— въ Аѳинской школѣ; третья картина представляетъ Парнасъ, на четвертой стѣнѣ, въ трехъ картинахъ, изображена юриспруденція.

Во второмъ покоѣ (Stanza d'Eliodoro) съ сильнымъ драматическимъ вдохновеніемъ изображены разграбленіе храма Геліодоромъ, Обѣднѣ въ Больсепѣ, Освобожденіе ап. Петра изъ темницы и устранинное Нападеніе Аттилы на Римъ. Въ этихъ произведеніяхъ представлено божеское смотрѣніе, охраняющее церковь Христову отъ враговъ внутреннихъ и вѣншихъ.

Въ третьей комнатѣ (Stanza dell'incendio) написаны Пожаръ въ Борго, прекратившійся по слову папы, Побѣда надъ сарацинами при Остіи, клятва Льва III и коронованіе Карла Великаго—сцены, которыми прославляется божественно-чудодѣйственная сила церкви. Въ смежной залѣ, наконецъ, рядомъ съ другими сценами изъ жизни Константина, находится мощное изображеніе Битвы Константина, самая величественная изъ баталическихъ картинъ всего новѣйшаго искусства. Здѣсь представлено одно изъ величайшихъ міровыхъ событій, побѣда христіанства надъ язычествомъ, и хотя картина исполнена рукою Джуліо Романо, тѣмъ не менѣе Рафаэль въ эскизѣ этой композиціи далъ одно изъ своихъ самыхъ сильныхъ историческихъ созданій.

Второй обширной работой были картоны для десяти ковровъ, скомпонованные Рафаэлемъ по заказу Льва X. По рисунку великаго мастера ковры были вытканы въ Брюсселѣ (а не въ Аррасѣ, во Фландріи, какъ прежде полагали, отчего и происходитъ самое названіе ихъ „argazzi“) и назначались для стѣнъ Сикстинской капеллы.

Изъ этихъ картоновъ Рафаэля семь въ настоящее время находятся въ Кенсингтонскомъ музеѣ въ Лондонѣ. Самые ковры хранятся теперь въ галереѣ Ватикана; другіе экземпляры—въ Берлинскомъ музеѣ, въ королевскомъ замкѣ въ Мадридѣ и въ Дрезденской галереѣ. Они передаютъ важнѣйшіе моменты изъ дѣлій св. апостоловъ, въ величественно драматическихъ чертахъ, и Рафаэль является въ нихъ однимъ изъ величайшихъ мастеровъ исторической живописи. Рыбная ловля ап. Петра, передача ему ключа отъ рая, спасеніе заблудшагося агнца, проповѣдь ап. Павла въ Аѳинахъ, Павелъ въ Листрѣ, особенно же наказаніе Апаніи и Сапфиры и наказаніе волхва Елимы, пораженнаго слѣпотой (рис. 119)—самыя сильныя изъ этихъ композицій; въ нихъ Рафаэль достигъ величе-

ственного совершенства въ исторической живописи. Другой рядъ ковровъ, исполненныхъ по его рисункамъ, меньшаго размѣра, представляетъ библейскія сцены, между прочимъ, избіеніе младенцевъ въ Виллеонеѣ.

Затѣмъ, по заказу также Льва X, Рафаэль руководилъ украшеніемъ ложъ въ начатомъ Браманте первомъ дворѣ Ватикана. По сводамъ написаны учениками Рафаэля сцены изъ Ветхаго Завета, а также нѣсколько сценъ изъ Новаго. Онѣ извѣстны подъ именемъ „Би-



Рис. 119. Наказаніе волхва Елимы. Съ ковровъ Рафаэля.

блии Рафаэля“. Онѣ исполнены учениками великаго художника и въ нихъ дышетъ простодушная прелесть возрѣнія, внушеннаго античностью. Но въ декорированіи пилястръ, исполненныхъ Джованни да-Удине, нашла себѣ еще болѣе богатый и возвышенный отголосокъ граціи античныхъ стѣнныхъ украшеній.

Неисчерпаемый мастеръ сдѣлалъ шагъ впередъ и по классической мифологіи во фрескахъ Фарнезины, гдѣ впервые написалъ Триумфъ Галатеи; затѣмъ, въ галереѣ той же виллы его учениками была представлена въ превосходныхъ картинахъ исторія Психеи.

Кромѣ этихъ обширныхъ стѣнныхъ картинъ, кромѣ архитектурныхъ проектовъ, кромѣ постройки собора св. Петра и изслѣдованіи древняго Рима, Рафаэль находилъ еще время для исполненія цѣлаго ряда картинъ, большихъ алтарныхъ изображеній и даже портретовъ, въ томъ числѣ и своего собственнаго.

Прежде всего слѣдуетъ упомянуть о Мадоннахъ и Св. Семействахъ, въ которыхъ Рафаэль съ глубокимъ воодушевленіемъ передавалъ свое собственное настроеніе. Эти картины изображаютъ или восторженные идилии чистѣйшаго семейнаго счастья, какъ въ



Рис. 120. Мадонна della Sedia, Рафаэля.

Vierge au diadème (также *Vierge au linge*, или Мадонна съ покрываломъ) въ Парижскомъ музеѣ, въ превосходной Мадоннѣ Франциска I (тамъ же) и въ безцѣнной Мадоннѣ della Sedia, въ галереѣ Питти во Флоренціи (рис. 120), или же онѣ выражаютъ торжественное величіе въ большихъ алтарныхъ образахъ, каковы Мадонна на тронѣ въ образѣ Царицы Небесной (Мадонна di Fuligno) въ галереѣ Ватикана и Мадонна съ рыбою, въ Мадридскомъ музеѣ. Но наивысшей славы достигъ Рафаэль въ знаменитой Сикетинской Мадоннѣ, которая теперь составляетъ главное украшеніе королевской галереи Дрездена. Выдающееся значеніе имѣютъ еще двѣ большія алтарныя картины. Одна —

Снятие со Креста—известна подъ названіемъ: *lo Spasimo di Sicilia*, такъ какъ была написана для монастыря *dello Spasimo* въ Палермо. Теперь эта картина находится въ Мадридскомъ музеѣ. Другая, оставшаяся неоконченной за смертью Рафаэля — Явленіе Христа на Оаворѣ, называемая также Преображеніемъ и составляющая драгоценнѣйшій перлъ Ватиканской коллекціи. Такимъ образомъ Рафаэль въ 37 лѣтъ своей жизни исчерпалъ все духовныя области своего времени. Когда онъ умеръ, Римъ казался его современникамъ опустѣвшимъ, живопись—осиротѣвшей.

Стиль Рафаэля скоро сдѣлался общимъ достоинствомъ римскихъ художниковъ и, пока мастеръ былъ живъ, его гений давалъ имъ вдохновеніе для ихъ произведеній. Но, вскорѣ послѣ его смерти, болѣе значительныя изъ нихъ впали въ нѣкоторую безсистемность. Къ ихъ числу принадлежалъ Джуліо Романо. Онъ былъ главнымъ соучастникомъ въ болѣе крупныхъ произведеніяхъ Рафаэля. Потомъ онъ написалъ въ Мантуѣ большія мифологическія фрески въ герцогскомъ дворцѣ и въ дворцѣ *del Tè*,—произведенія, исполненныя большой смѣлости и жизненности.

д. Корреджо и его школа.

Антоніо Аллегри да-Корреджо (1494—1534 г.) сдѣлался однимъ изъ замѣчательнѣйшихъ живописцевъ, не смотря то, что выступилъ рѣшительнымъ противникомъ всехъ бывшихъ до него направлений. Онъ обязанъ верхне-итальянской школѣ и находился подъ большимъ вліяніемъ Ліонардо. Но пріятная грація была еще только въ зародышѣ и въ строгихъ границахъ у этого великаго мастера, тогда какъ у Корреджо она доведена до совершенства. Онъ принадлежитъ къ талантамъ, созрѣвшимъ весьма рано. Въ своихъ произведеніяхъ онъ преимущественно старается выказать все стороны легко возбуждавшейся впечатлительности своего внутреннего состоянія. Онъ погружаетъ свои фигуры въ море радости и восторга, наполняетъ ихъ ошляющей страстью и желаніемъ, и даже ощущенію печали придаетъ выраженіе полусладостное, полугорестное. Онъ подыскиваетъ себѣ фигуры съ живымъ выраженіемъ эффекта, исполненныя внутренняго воодушевленія и энергическихъ внѣшнихъ движеній. Главнымъ средствомъ для достиженія такого результата служитъ ему игра свѣта и мрака въ спокойномъ ихъ смѣшеніи, окутывающемъ фигуры нѣжными рефlekсами и прозрачными тѣнями. Въ этой свѣтотѣни, съ ея нюансами и ослабленіями, Корреджо—одинъ изъ первыхъ мастеровъ живописи.

Самое раннее произведеніе художника, исполненное имъ въ 20-ти-лѣтнемъ возрастѣ, есть большая алтарная картина: Мадонна на тронѣ со св. Францискомъ и Антоніемъ, Іоанномъ Крестителемъ и Екатериной, въ Дрезденскомъ музеѣ. Нѣсколько лѣтъ спустя, художникъ исполнилъ обширныя фрески въ женскомъ монастырѣ св. Павла въ Пармѣ, передающія, въ игривомъ тонѣ, сюжеты античной мифологии. Также имъ украшены алтарная абейда и сводъ купола



Рис. 121. Мадонна della Scodella.

въ церкви Сантъ-Джованни и куполь Пармскаго собора; въ церкви С.-Джованни изображенъ Христосъ во славѣ, среди апостоловъ, въ соборѣ—Вознесеніе Богоматери на небо. Въ этихъ смѣло и гениально сочиненныхъ произведеніяхъ Корреджо пустилъ въ ходъ ракурсы перспективы, сглаживающіе впечатлѣніе гордости монументальнаго искусства.

Свой предпочтительный, веселый и чувственный взглядъ на жизнь онъ выказалъ особенно въ картинахъ на сюжеты изъ античной

миѳологіи. Таковы: Юпитеръ и Іо въ Вѣнскомъ Бельведерѣ (копія въ Берлинскомъ музеѣ), Даная въ палаццо Боргезе въ Римѣ, кушающаяся Леда въ Берлинскомъ музеѣ.

Сверхъ того, къ тому же періоду полнаго мастерства Корреджо принадлежатъ многія превосходныя алтарныя картины. Большинство ихъ находится въ Пармскомъ музеѣ, въ томъ числѣ Мадонна della Scodella (рис. 121). На ней образъ св. Іеронима или, вѣрнѣе, Мадонны на тронѣ со св. Іеронимомъ, красивымъ ангеломъ и Магдалиной: въ отношеніи свѣтовыхъ эффектовъ она исполнена такой чарующей красоты, что ее обыкновенно называютъ „Днемъ“. Потрясающее впечатлѣніе производитъ также картина: Снітіе со Креста.

Извѣстная подъ названіемъ „Zingarella“ (цыганка) картина: „Отдыхъ на пути во время бѣгства въ Египетъ“, находится въ Неаполитанскомъ музеѣ. Многими весьма значительными произведеніями Корреджо владѣтъ Дрезденская галерея. Тамъ, между прочимъ, находится небольшая, чрезвычайно иѣжно исполненная, картина: св. Магдалина, которая, однако, теперь не безъ основанія оспаривается у Корреджо. Тамъ же хранится одна изъ знаменитѣйшихъ его картинъ: „св. Ночь“—Рождество Христово, которое славятъ собравшіеся пастухи и красивые ангелы, парящіе въ воздухѣ. Въ Национальной галереѣ въ Лондонѣ находится величественная картина: „Се человекъ“.

е. Венеціанцы.

Венеціанская школа, болѣе чѣмъ все остальные итальянскія школы, осталась независимой отъ взаимнаго вліянія, какому подверглись другія. Поэтому венеціанская живопись не переставала идти впередъ по пути, указанному ей Джованни Беллини, совершенствуя колоритъ, какъ самый важный элементъ. Этимъ своеобразнымъ путемъ искала она красоты и находила ее въ выясненіи простой дѣйствительности, въ блескѣ и наслажденіи жизнью, которая въ тѣ времена прибрѣла въ высшей степени торжественное великолѣпіе въ гордомъ, богатомъ морскомъ городѣ лагуны. Блескъ этого великолѣпія передаютъ великіе представители живописи, но они выразили ее въ вѣчной красотѣ, въ идеальной возвышенности. Особенную оригинальность этой школы составляетъ красота колорита и своеобразная иѣжность тѣльности (carnation). Главнымъ мастеромъ Венеціи былъ Тиціано Вечелліо (около 1487—1577 г.). Одно изъ самыхъ раннихъ его произведеній есть знаменитый Христосъ съ дидартемъ—картина, отличающаяся удивительной глубиной пси-

хологической характеристики, тонкостью исполненія и замѣчательно блестящимъ колоритомъ. Неопѣненную идиллію среди прелестнаго пейзажа представляетъ *Vierge au lardin*, въ Луврѣ. Величественная композиція, написанная по обѣту заказчика, исполнена въ картинѣ Поклоненіе Мадоннѣ семейства Пезаро, въ церкви св. Маріи de' Fragi въ Венеціи. Какъ оригинально мастеръ разрабатывалъ античные сюжеты, доказываетъ картина: Діана и Каллисто, встрѣчающаяся во многихъ копіяхъ (въ Мадридской галереѣ, въ Вѣнскомъ бельведерѣ). Особенно замѣчательны полная жизни Вакханалія въ Мадридской галереѣ, Бахусъ и Ариадна—въ Національной галереѣ въ Лондонѣ. Къ драматическимъ композиціямъ библейскаго содержанія принадлежитъ Положеніе во гробъ Христа въ Парижскомъ Луврѣ—картина потрясающей силы. Тамъ же находится Бичеваніе Христа. Другой шедевръ Тиціана составляетъ Вознесеніе Богоматери на небо (*l'Assunta*), въ академіи въ Венеціи,—картина изумительно величественная и отличающаяся яркимъ блескомъ красокъ. Высшей степени страстнаго воодушевленія достигъ Тиціанъ въ колоссальномъ изображеніи умерщвленія Петра мученика въ ц. Giovanni e Paolo, погибшемъ отъ пожара въ 1867 г. (рис. 122).

Но Тиціанъ вообще предпочитаетъ болѣе спокойные сюжеты; доказательствомъ служитъ прелестная картина, составляющая одно изъ украшеній Дрезденской галереи, — Мадонна, съ своимъ божественнымъ Младенцемъ на рукахъ, благосклонно обращается къ скромной молодой женщинѣ, которую ей представляетъ св. Петръ.

Этотъ несравненный живописецъ чувственной прелести съ особеннымъ предпочтеніемъ обращался для своихъ композицій къ сюжетамъ веселой мифологии греческаго Олимпа, такъ какъ здѣсь болѣе, чѣмъ гдѣ либо, ему представлялся случай изображать полную обворожительность человѣческой красоты. Кромѣ названныхъ уже произведеній на такіе сюжеты, сюда относится множество другихъ изображеній, какъ, напримѣръ, въ Уффиціяхъ во Флоренціи, одно изъ прекраснѣйшихъ изображеній Венеры на ложѣ въ объятіяхъ Амура. Даже въ аллегорическихъ изображеніяхъ Тиціанъ умѣетъ показать благороднѣйшую жизненность и красоту. Къ превосходнѣйшимъ образцамъ этого рода живописи принадлежатъ картины: Небесная и земная любовь (быть можетъ, раньше называвшаяся „Любовь и равнодушіе“), находящаяся въ палаццо Боргезе, въ Римѣ, и Три человѣческихъ возраста—произведеніе, повторенное художникомъ нѣсколько разъ.

Уже судя по направлению и склонностям Тициана, можно предположить, что ему должно принадлежать одно изъ первыхъ мѣстъ въ ряду портретистовъ. Здѣсь слѣдуетъ указать на портретъ женщины повѣрно называемой „Возлюбленною Тициана“, въ Луврѣ, красивые женскіе портреты въ Вѣнскомъ Бельведерѣ и въ Дрезденской галереѣ, портретъ дочери Тициана въ Берлинскомъ музеѣ. Значительныя изъ произведеній его въ этомъ родѣ находятся также въ Мадридскомъ музеѣ.

Тицианъ умеръ въ преклонныхъ лѣтахъ въ Венеціи, отъ чумы.

Рядомъ съ Тицианомъ долженъ быть поставленъ его современникъ, Джорджоне (собственно Джорджо Барбарелли, около 1477—1511 г.), какъ основатель новой венеціанской школы. Еще раньше Тициана онъ перешелъ къ той свободной, широкой, величественно-смѣлой манерѣ, которая съ тѣхъ поръ стала отличіемъ этой школы. Пыль гордости, важная сдержанность и при этомъ весьма теплый колоритъ составляютъ его свойства. Изъ его картинъ съ достовѣрностью извѣстны только немногія; большинство же картинъ, значащихся въ галереяхъ подъ его именемъ, приписывается ему ошибочно. Таковы, напримѣръ, Іаковъ и Рахиль, въ Дрезденскомъ музеѣ, и Бури на морѣ, въ венеціанской академіи. Главнымъ его произведеніемъ считается Марія на тронѣ съ Младенцемъ, въ церкви его роднаго города, Кастельфранко. Далѣе, Уффиции во Флоренціи владѣютъ нѣсколькими подлинными картинами ранняго періода его дѣятельности, въ которыхъ преобладаетъ романтически поэтическая нота. Какъ полныя таинственности новеллы, дѣйствуютъ его Астрологи въ Вѣнскомъ Бельведерѣ, такъ называемое „Семейство Джорджоне“ въ палаццо Джованелли, въ Венеціи, Концертъ въ Луврѣ, и Концертъ въ галереѣ Питти, во Флоренціи.

Направленія этой школы столь же самостоятельно держался и Джакомо Пальма Веккіо. Къ превосходнѣйшимъ его произведеніямъ принадлежитъ алтарный образъ въ церкви S. Maria Formosa — Марія съ тѣломъ Христа и св. Варвара. Идеальныя женскія лица съ выраженіемъ гордой красоты находятся въ Вѣнскомъ бельведерѣ и въ Дрезденской галереѣ.

Изъ другихъ превосходныхъ мастеровъ этой славной школы назовемъ Моретто да-Врешіа, которымъ исполнены красивые алтарные образа, полные глубокаго чувства и благороднаго колорита, въ церквяхъ его роднаго города — Врешіи, а также въ городскомъ музеѣ во Франкфуртѣ и въ Берлинѣ. Далѣе, красивымъ колоритомъ отличались Порденоне (фрески въ Кремонскомъ соборѣ)

и Парисъ Бордоне (превосходная большая картина въ венеціанской академіи).

Двумя главными живописцами нѣскольکو позднѣйшаго періода были Джакомо Робусти (1512—1594 г.), прозванный Тинторетто,

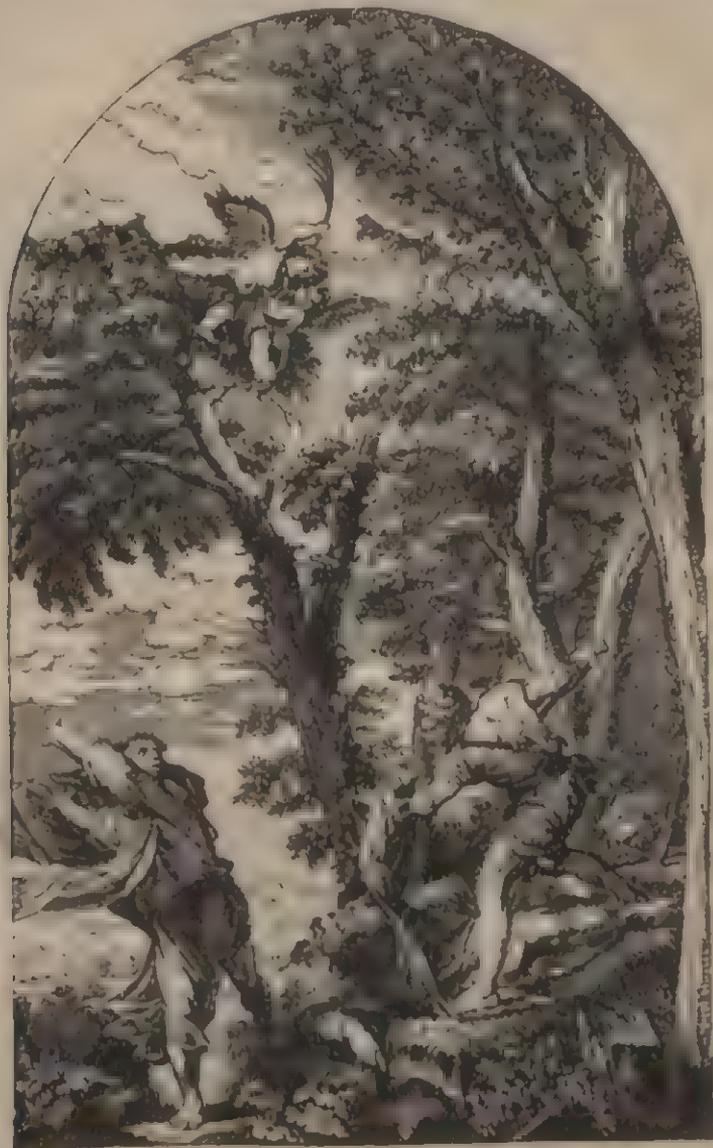


Рис. 122. Петръ мученикъ, Тиціана.

и Паоло Веронезе (1528 по 1588 г.), называвшійся такъ по имени своего родного города, настоящее же имя его — Паоло Кальяри. Первымъ исполнено величественное живописное убранство „Школы св. Роха“ въ Венеціи. Второму поистинѣ досталось наследство

Тиціана, и онъ, съ огромной творческой силой и высшей красотой, высоко держалъ знамя венеціанскаго искусства до конца столѣтія. Цѣлый рядъ прекрасныхъ картинъ лучшаго періода дѣятельности Паоло находится въ церкви св. Севастіана въ Венеціи, гдѣ мастеръ нашель себѣ и мѣсто упокоенія. Особенно заслуживаетъ вниманія картина, изображающая шествіе св. Севастьяна на судилище. Чрезвычайно красива также картина: „Поклоненіе волхвовъ“, въ Дрезденскомъ музеѣ, гдѣ хранится большинство превосходныхъ произведеній этого мастера. Но къ самымъ знаменитымъ принадлежатъ его картины, изображающія большія пиршества; изъ нихъ двѣ лучшія находятся въ Луврѣ, особенно „Бракъ въ Канѣ“; подобная же картина „Пиръ у Левита“ — въ академіи въ Венеціи. Жанровой живописью занимался Джакомо да Понте, прозванный Бассано, который и признается ея основателемъ. Онъ и его искусные сыновья особенно любили писать картины изъ крестьянской жизни, черѣдко съ библейскимъ стаффажемъ, каково, напримѣръ, „Поклоненіе пастуховъ“.

3. Сѣверная живопись XV-го и XVI-го вѣковъ.

Какъ въ Италіи, такъ и на Сѣверѣ, живопись была особенно любимымъ искусствомъ этой эпохи, причемъ достигла преобладающаго значенія въ Нидерландахъ и Германіи. Хотя и тутъ проявляется тотъ же духъ времени, но онъ выражается совершенно иначе и приводитъ къ совершенно инымъ результатамъ.

Начатки новѣйшей живописи на Сѣверѣ, сдѣланные Губертомъ ванъ-Дикомъ, были также превосходны, величественны и свободны, какъ и въ Италіи при Мазаччо и Мантеньи. Не только за улучшеніе стариннаго способа писать масляными красками и за образцовое его примѣненіе и усовершенствованіе, но и за возвышенность стіля, въ которомъ слилось древне-идеальное величіе съ юношеской свѣжестью развитаго натуралистическаго чувства, основатель новѣйшей живописи на Сѣверѣ долженъ быть поставленъ на ту же высоту, какая принадлежитъ всякому другому великому гению, пролагающему новую дорогу. Онъ даже идетъ нѣсколько дальше итальянскаго искусства. Онъ вводитъ свои фигуры въ среду радостной жизни, освобождаетъ ихъ отъ золотого фона и окружаетъ всюю красотой природы въ щегольскомъ блескѣ весны.

Если же, послѣ такихъ начатковъ, сѣверная живопись, въ своемъ дальнѣйшемъ развитіи, не достигла такой же высоты, какъ итальянская, то это объясняется различными вліяніями. При односторон-

немъ развитіи готики, сѣверной живописи не оставалось простора и, слѣдовательно, нельзя было развернуться монументально, и она была принуждена ограничиваться исполненіемъ миниатюръ и станковыхъ картинъ. Къ тому же, дѣятельности живописи наносился ущербъ предпочтеніемъ къ рѣзнымъ изъ дерева изображеніямъ для украшенія алтарей.

Кромѣ того, общественная жизнь на Сѣверѣ не проявлялась въ такихъ свободныхъ, благородныхъ формахъ, какія придавали ей въ сильныхъ итальянскихъ государствахъ утонченно-образованная аристократія и новый правительственный строй. Искусство на Сѣверѣ не имѣло такихъ покровителей и не пользовалось такимъ вниманіемъ; художникамъ всюду приходилось бороться съ препятствіями и терять свое лучшее время и свои силы въ такой борьбѣ, а тутъ прислѣло великое реформаторское движеніе Лютера, охватившее всѣ серьезныя умы до такой степени, что всякіе другіе интересы отступили на задній планъ.

Оттого и произошло, что сѣверная живопись, въ отношеніи возвышенности, все-таки оставалась позади итальянской; за то она выказывала свое превосходство въ искренности и теплотѣ чувства, въ простой правдивости и наивности и въ неисчерпаемой полнотѣ индивидуальной жизни.

О сѣверномъ искусствѣ можно сказать, что оно носитъ на себѣ болѣе демократическій отпечатокъ, тогда какъ искусство Италіи является болѣе аристократическимъ. Последнее выразилось во всей своей творческой силѣ преимущественно въ большихъ фрескахъ; первое, напротивъ, проявилось въ произведеніяхъ меньшаго размѣра, къ которымъ принадлежитъ усовершенствованное съ особенной любовью искусство ксилографіи и гравированія на мѣди.

а. Нидерландскія школы.

Родиной новѣйшей живописи на Сѣверѣ суждено было сдѣлаться промышленной Фландріи. Благодаря особенно благоприятнымъ условіямъ, сѣверной живописи данъ былъ толчекъ крупными художниками, и она достигла новаго изумительнаго развитія. Губертъ ванъ-Дикъ (около 1366 по 1426 г.) происходилъ изъ старинной художественной семьи. Подробности его жизни неизвѣстны, но несомненно блестятъ его заслуги, какъ основателя новаго искусства. По сюжетамъ, онъ примыкаетъ къ символическому искусству Среднихъ Вѣковъ, но, вмѣстѣ съ тѣмъ, смѣло обращается и къ дѣйствительной жизни, обставляетъ священныя событія веселой свѣжестью

природы, въ физиономіяхъ и позахъ священныхъ фигуръ, въ архитектурной обстановкѣ и костюмахъ, передаетъ вѣрно и ярко условія своего времени и своей родины. Для этихъ новыхъ потребностей искусства онъ находитъ новыя удобства въ изготовленіи и примѣненіи масляныхъ красокъ, благодаря которымъ становятся возможными невѣдомая дотолѣ яркость и глубина, долговѣчная тонкая пѣжность колорита. Какъ придавалъ краскамъ такую свѣжесть и такой блескъ, что картины, точно отражая дѣйствительность, вызвали безграничное удивленіе во всѣхъ его современникахъ.

Главное произведеніе Г. ванъ-Дика—знаменитое Поклошеніе Божественному Агнцу, исполненное имъ для одной изъ капеллъ въ п. св. Бавона въ Гентѣ. Главныя части этой большой алтарной картины находятся на первоначальномъ своемъ мѣстѣ, тогда какъ шесть прекраснѣйшихъ боковыхъ частей попали въ Берлинскій музей. Это—самое величественное созданіе сѣверной живописи. По средневѣковому обычаю, то былъ большой алтарный складень, состоявшій изъ верхняго и нижняго ярусовъ иконъ. Снаружи находилось Благовѣщеніе; надъ нимъ, съ каждой стороны, по двѣ сивиллы и пророка, ниже—молящіяся на колѣняхъ основатели капеллы, Годокъ Видтесъ и его жена, а также два Іоанна. Креститель и Евангелистъ. Въ срединѣ верхняго яруса помѣщались торжественные лики Бога Отца, Мадонны и Іоанна Крестителя, а по обѣимъ сторонамъ—трубящіе ангелы, Адамъ и Ева; въ нижнемъ ярусѣ—Поклошеніе Агнцу, причемъ по бокамъ тѣснились группы гонителей Христовыхъ, судей, святыхъ схимниковъ и отшельниковъ (рис. 123). Съ возвышеннымъ воззрѣніемъ соединена здѣсь необычайная тщательность живописной отдѣлки.

Главный ученикъ Губерта—его братъ Янъ. Вся слава брата словно перешла къ нему въ наслѣдство. Онъ выработалъ себѣ болѣе тонкій стиль, причемъ исполнялъ преимущественно картины небольшого размѣра.

Дрезденская галерея владѣетъ одною изъ его драгоценныхъ картинъ, изображающею, въ миниатюрномъ видѣ, Мадонну. Другія его алтарныя картины съ Мадонной на тронѣ—въ Луврѣ, въ академіи въ Брюгге, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франкфуртѣ. Образовые портреты его работы находятся въ Национальной галереѣ въ Лондонѣ, въ академіи въ Брюгге, въ Бельведерѣ въ Вѣнѣ, въ Берлинскомъ музеѣ.

Сестра этихъ двухъ братьевъ-художниковъ, Маргарита, также занималась живописью. Быть можетъ, ею, совмѣстно со многими другими художниками, исполнены драгоценныя миниатюры въ мо-

литвеникѣ герцога Бедфордскаго, регента Франціи, хранящемся въ Национальной библіотекѣ въ Парижѣ.

Изобрѣтенная ванъ-Эйкомъ манера оказала разительное вліяніе на всѣхъ ихъ современниковъ, и ея держались во Фландріи многіе

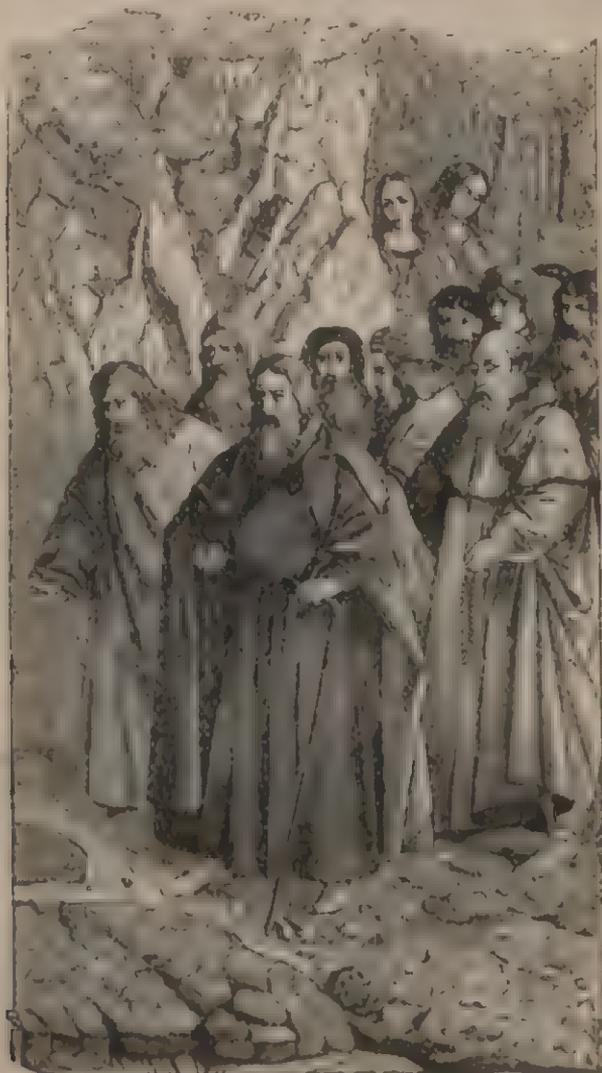


Рис. 123. Отшельники изъ Гентскаго алтарнаго складна. Губерта ванъ-Эйка.

художники. Изъ нихъ слѣдуетъ упомянуть о Рожерѣ ванъ-деръ-Вейденѣ, изъ Брюсселя, старавшемся усилить реалистическую экспрессивность и выказавшемъ большую силу выразительности въ потрясающихъ изображеніяхъ Страстей Господнихъ. Одною изъ его знаменитыхъ картинъ былъ такъ называемый „Походный алтарь

Карла V^{го}, съ изображеніями изъ жизни государя, находящійся теперь въ Берлинскомъ музеѣ, гдѣ хранятся двѣ другія алтарныя иконы его работы. Подобныя же произведенія, перѣдко въ миниатюрномъ видѣ исполненныя алтарныя картины, находятся въ Мюнхенской Пинакотетѣ, въ Штеделевскомъ институтѣ во Франк-



Рис. 124. Образъ на ракъ для иконъ св. Урсулы, Мемлинга.

фуртѣ, въ госпиталѣ въ Бонѣ въ Бургундіи (складень „Страшный Судъ“, богатый фигурами).

Къ Рожеру примыкаетъ Гансъ Мемлингъ (до 1495 г.), вѣроятно, его ученикъ, одинъ изъ даровитѣйшихъ и привлекательнѣйшихъ мастеровъ разсматриваемой эпохи. Изъ всѣхъ приписываемыхъ

ему произведений, самымъ раннимъ является Страшный Судъ, въ Маринской церкви въ Данцигѣ (1467 г.); картина эта захвачена данцигскими моряками въ битвѣ съ нидерландской галерой. Къ болѣе позднему времени относятся образа на знаменитомъ ковчегѣ для мощей св. Уреулы, въ Иоанновскомъ госпиталѣ въ Брюгге. Здѣсь передана въ красивой миниатюрной работѣ и съ тонкою вѣжностью экспрессіи одна изъ прелестнѣйшихъ священныхъ легендъ (рис. 124). Этому же мастеру приписывается большое произведение въ Любекскомъ соборѣ, изображающее сцены Страстей Господнихъ до Распятія. Далѣе, замѣчательны его картины въ Мюнхенской Пинакотекѣ и въ Туринской галереѣ (семь радостей и семь горестей Маріи). Въ началѣ XVI-го вѣка отличался, кромѣ того, благородный, болѣе идеальный Квинтинъ Мессисъ или Матсисъ (до 1530 г.); главные его произведенія: Спятіе со Креста, теперь въ академіи въ Антверпенѣ, и большая алтарная картина съ родословіемъ Христа, въ церкви св. Петра въ Левенѣ. Прелестно написана кроткая Мадонна, цѣлующая Божественнаго Младенца, въ Берлинскомъ музеѣ. Изъ жанровыхъ его изображеній, „Два Скупца“ находятся въ оригиналѣ въ Виндзорскомъ замкѣ, а „Ростовщикъ и его жена“ въ Луврѣ въ Парижѣ.

в. Нѣмецкія школы XV-го и XVI-го вѣковъ.

Большой успѣхъ имѣло проложенное выше-изложенное направление въ живописи прежде всего въ странахъ, прилежащихъ къ Нижнему Рейну; но несравненно значительнѣе, самостоятельнѣе и свободнѣе это направление привилось въ верхней и средней Германіи.

Швабская школа.

Къ Швабской школѣ принадлежитъ Мартинъ Шонгауеръ (около 1450—1488 г., Мартинъ Шенъ), особенно извѣстный какъ гравёръ (рис. 125). Насчитываютъ до 116 листовъ его работы. Изъ картинъ его сохранились лишь немногія. Главное его произведение— Мадонна въ бесѣдкѣ изъ розъ, въ церкви св. Мартина въ Кольмарѣ; кромѣ того, тамъ же находятся двѣ алтарныя его картины. Всею лучше познакомиться съ нимъ можно по его гравюрамъ, въ которыхъ онъ отличается большой сентиментальностью, вѣжностью и граціей, а въ сценахъ страстей— драматической жизненностью. Далѣе, назовемъ Бартоломея Цейтблома изъ Ульма. Картина его съ изображеніемъ двухъ ангеловъ, держащихъ платъ св. Веро-

ники, находится въ Берлинскомъ музеѣ. Главныя его произведенія хранятся въ Штуттгартскомъ музеѣ и въ Аугсбургской галереѣ. Они отличаются нѣжнымъ чувствомъ красоты и свѣтлой гармоніей красокъ.

На ряду съ Ульмомъ, вторымъ центромъ швабскаго искусства была старинный городъ Аугсбургъ. Здѣсь впервые подвизалась цѣлая семья живописцевъ Гольбейновъ, въ нѣсколькихъ поколѣніяхъ.



Рис. 125. Аристократы у креста, гравюра Мартина Шона

Во второй половинѣ столѣтія начинается эта дѣятельность съ превосходнаго мастера Ганса Гольбейна Старшаго, чья главная картина находится въ Аугсбургскомъ музеѣ и въ Мюнхенской пинакотекаѣ. Онъ былъ отецъ знаменитаго мастера Ганса Гольбейна Младшаго (1498—1543 г.г.). Этотъ художникъ, родившійся въ Аугсбургѣ, провелъ послѣдніе годы своей жизни въ Базель и Лондонѣ, гдѣ и умеръ отъ чумы. Онъ принадлежитъ къ числу немногихъ живописцевъ Сѣвера, подчинившихся рѣшительному вліянію итальянскаго искусства, но переработавшихъ его вполне самостоятельно. Изъ сѣверныхъ живописцевъ той эпохи онъ былъ единственнымъ,



Рис. 126. Мадонна бургомистра Мелера, копия съ Гольбейна, въ Дрезденѣ.

не исключая даже Дюрера, выработавшимъ себѣ совершенно свободный, величественный стиль, сумѣвшимъ освободиться отъ мелочныхъ безвкусицъ своей среды и передававшимъ человеческую фигуру въ ея полной правдивости и красотѣ. Въ Германіи только его портреты въ тѣ времена отличались свободой, натуральностью, дышали свѣжестью и умомъ. Базельская галерея владѣеть превос-

ходными работами этого художника, каковы восемь изображений Страстей Господнихъ, доставившихъ ему славу одного изъ первыхъ религиозныхъ историческихъ живописцевъ. Здѣсь Гольбейнъ передалъ энергію страстныхъ движеній. Однимъ изъ первостепенныхъ живописцевъ является онъ и въ знаменитой картинѣ Мадонна базельскаго бургомистра Мейера (теперь принадлежитъ принцессѣ Елизаветѣ въ Дармштадтѣ, а позднѣйшая еще лучшая копія съ нея (рис. 126)—въ Дрезденской галереѣ). Не менѣе превосходна открытая въ недавнее время его Мадонна (1522 г.), принадлежащая частному лицу въ Золотурнѣ.

Съ переселеніемъ въ Англію, гдѣ къ нему стали обращаться съ выгодными заказами король Генрихъ VIII и государственные сановники, Гольбейнъ посвятилъ себя исключительно портретной живописи. Образцы его портретовъ находятся въ галереяхъ: въ Базелѣ (портретъ жены съ дѣтьми), въ Вѣнѣ (Анна Сеймуръ), въ Берлинѣ, въ Дрезденѣ и Парижѣ (Эразмъ Роттердамскій и Анна Клеве). Стѣнные картины изъ древней исторіи и Ветхаго Завѣта, исполненныя имъ для ратуши въ Базелѣ, погибли. Зато Базельскій музей владѣетъ драгоценнымъ сокровищемъ въ собраніи рисунковъ этого мастера.

Надо упомянуть еще о циклѣ „Пляска Смерти“, относящемся къ первому періоду его дѣятельности въ Базелѣ. Изображенія эти исполнены въ народномъ духѣ, полны юмора и поэзіи. Здѣсь онъ пользовался ксилографіей; въ 1538 г. въ Лонѣ появилось первое изданіе этой „Пляски“.

Франконская школа.

На ряду со Швабской школой дѣйствовала Франконская. Главнымъ центромъ ея былъ Нюрнбергъ. Особенности этой школы заключаются въ чрезвычайно определенномъ рисункѣ формъ и въ стремленіи къ характерности, переходящемъ нерѣдко въ односторонность и безобразіе. Въ сравненіи съ болѣе нѣжной, почти женственной сущностью Швабской школы, тутъ сказывается энергичскій, мужественный характеръ. Ни у одного изъ мастеровъ не обнаруживаются эти свойства такъ сильно, какъ у Михаила Вольгемута (алтарныя картины его въ Мюнхенской Пинакотекѣ, въ Маринеской церкви въ Цвикау и пр.). Этой школѣ и этому руководителю обязанъ своимъ художественнымъ развитіемъ гений, бывший первымъ изъ всѣхъ нѣмецкихъ мастеровъ по глубинѣ дарованія, по гворческой полнотѣ фантазіи и по нравственной энергіи.

Альбрехтъ Дюреръ (1471—1528 гг.), по врожденному художественному дарованію, не уступаетъ ни одному въ мірѣ художнику. Во всемъ, что касается собственно способовъ выраженія, онъ такъ глубоко опутанъ ограниченностью окружавшей его сферы, что

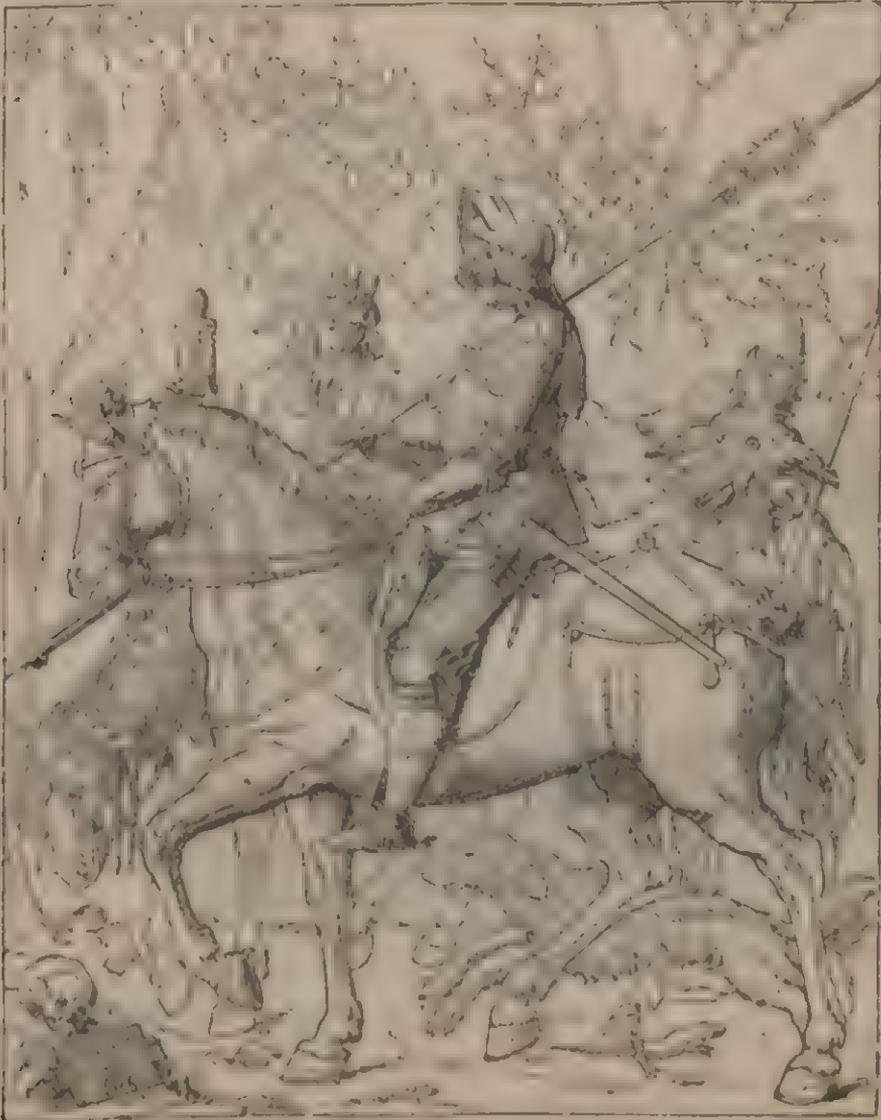


Рис. 127. Рыцарь, смерть и дьяволъ. Дюрера

лишь изрѣдка достигаетъ истинной красоты, высшаго выраженія формы. Но по богатству идея, по мощности и полету фантазій, неисчерпаемой фигуральности, по драматической выразительности, полнотѣ и энергій натурализма, болѣе чуткаго въ рѣзкому, характе-

ристичному, нежели къ нѣжному и граціозному, онъ принадлежитъ къ величайшимъ художникамъ. Дюреръ, по всей справедливости, любимъ нѣмецкой націей и составляетъ ея гордость; но не должно забывать, что онъ, будучи внешнимъ выразителемъ достоинствъ этой націи, является также и представителемъ ея слабостей и недостатковъ.



Fig. 125. Завѣтный листъ Страстей Господнихъ, Дюрера.

Дюреръ родился въ Нюрнбергѣ. Онъ былъ ученикомъ Вольгемута, путешествовалъ по Южной Германіи, Нидерландамъ и позже жилъ въ Венеціи. Долго пробылъ онъ въ Венеціи и потомъ еще разъ побывалъ Нюрнбергѣ. Это былъ не только великій живописецъ, но и архитекторъ, граверъ, рисовальщикъ и исполнялъ превосходныя рѣзные работы.

Изъ картинъ его, отличающихся любовью къ дѣлу, важнѣйшія: „Поклоненіе волхвовъ“, въ Уффицияхъ во Флоренціи; къ сожалѣнію, попортившаяся картина съ изображеніемъ „Вичанія Пресв. Дѣви розами“ въ монастырѣ Strahof въ Прагѣ; „Мученіе 10 тысячъ святыхъ“ и величественное изображеніе „Поклоненіе Св. Троицѣ“ — обѣ послѣднія въ Бельведерѣ въ Вѣнѣ; затѣмъ знаменитое образное произведеніе съ изображеніемъ четырехъ столповъ церкви, Іоанна и Петра, Павла и Марка, также извѣстное подъ названіемъ: „Четыре темперамента“, въ Мюнхенской Пинакотекаѣ. Въ этой же галереѣ находятся его удивительный собственный портретъ, а также портреты его отца и учителя, Вольгемута. Къ превосходнымъ произведеніямъ Дюрера принадлежитъ также портретъ Геронима Гольцшугера, составляющій собственность этой нюрнбертской фамиліи, теперь выставленный въ Германскомъ музеѣ.

Но о великой изобрѣтательности Дюрера можно судить лучше всего по его многочисленнымъ гравюрамъ на мѣди и на деревѣ, исполненнымъ имъ съ большимъ мастерствомъ, съ собственныхъ его рисунковъ. Изъ гравюръ на мѣди назовемъ 16 листовъ Страстей, Меланхолію, поэгическія изображенія св. Геронима и Евстахія, и особенно „Рыцаря, Смерть и Діавола“ (рис. 127); Изъ гравюръ на деревѣ 16 листовъ Откровенія Іоанна, между прочимъ, знаменитыхъ апокалипсическихъ владниковъ; затѣмъ — Житіе Маріи и большія и малыя Страсти (рис. 128). Далѣе, упомянемъ о большомъ великолѣпномъ трудѣ, исполненномъ для императора Максимилиана — обѣ изображенія почетныхъ воротъ и триумфальной арки. Значительнымъ сокровищемъ драгоцѣнныхъ рисунковъ мастера владѣетъ Альбертинскій музеи въ Вѣнѣ.

Саксонская школа.

Въ числѣ послѣдователей Дюрера отличался художникъ, перенесшій вліянія Франконской школы въ Саксонию и тамъ, въ теченіе своей продолжительной жизни, работавшій во главѣ школы. Лука Кранахъ (Лука Зундеръ*), изъ Кранаха, во Франкони, 1472 — 1558 гг.) былъ придворнымъ живописцемъ курфюрета Фридриха Мудраго, а также его обѣихъ преемниковъ. Не достигши возвышенности Дюрера, этотъ живописецъ выказалъ въ своихъ большихъ картинахъ

* Теперь неопровержимо доказано, что фамилія этого художника была не „Зундеръ“, а „Медлеръ“.

религіознаго содержанія силу, достоинство и искренность, въ другихъ же — дѣтскую миловидность и юмористическую веселость. Безчисленное множество картинъ, встрѣчающихся съ его именемъ, по достоинству исполненія весьма различны, такъ какъ онъ работалъ ихъ ономъ, по заказу, съ своими помощниками. Многія Мадонны его имѣютъ видъ добродушныхъ нѣмецкихъ хозяекъ. Вездѣ виденъ нѣмецкій типъ.

Изъ его алтарныхъ картинъ, важнѣйшія находятся въ церкви въ Шнеебергѣ: Распятіе, Тайная Вечера, Воскресеніе мертвыхъ и Страшный Судъ; картина въ городской церкви въ Виттенбергѣ, изображающая протестантское богослуженіе съ намеками на реформачію, и алтарная картина въ городской церкви въ Веймарѣ — Христосъ на Крестѣ, представленный побѣдителемъ ада, на одной сторонѣ Лютеръ, а на другой его другъ, Лука Кранакъ. Кромѣ такихъ религіозныхъ сюжетовъ, онъ написалъ множество изображеній, въ которыхъ видно изученіе имъ нагого тѣла, напиримѣрь Венеру и Амура. Онъ былъ также хорошій граверъ, особенно много работавшій по части популяризаціи искусства посредствомъ гравюры на деревѣ (иллюстраціи къ Библии Лютера).

По смерти этого мастера, Саксонская школа вскорѣ ступевалась.

Живопись на стеклѣ, которою уже въ X-мъ вѣкѣ занимались въ монастыряхъ Южной Германіи, въ концѣ XV-го и въ началѣ XVI-го вѣка достигаетъ высшей степени технического совершенства по роскоши красокъ, а также по тонкости работы. Расписывались цѣлыя окна. Превосходнѣйшія произведенія этого рода находятся въ Швейцаріи, гдѣ это искусство принимаетъ характеръ тонкой кабинетной живописи (въ монастырѣ Веттингена и др.).

Ни въ Пенаніи, ни во Франціи живопись въ эту эпоху не получила самостоятельнаго значенія. Назовемъ лишь нѣсколькихъ даровитыхъ живописцевъ: какъ портретисты, отличались при французскомъ дворѣ около 1488 г. Жанъ Фуке (драгоценныя миниатюры у Брентано, во Франкфуртѣ на Майнѣ) и около середины XVI вѣка Франсуа Клуэ, прозванный Жане (портретъ Карла IX, въ Вѣнскомъ Бельведерѣ).

4. Живопись XVII-го и XVIII-го вѣковъ.

Направленіе этой эпохи, измѣнивши нормальный ходъ развитія скульптуры, отразилось на живописи весьма благоприятно. Въ теченіе XVII-го вѣка живопись достигла высшаго, новаго, совершенно особеннаго разцвѣта. Это — замѣчательнѣйшее и самое блестящее

явленіе въ исторіи культуры. Кругъ задачъ живописи расширился. Тогда какъ въ католическихъ странахъ все еще разрабатывался церковный матеріалъ, протестантизмъ покинулъ устарѣлый путь традицій и обратился къ дѣйствительной жизни, въ самыхъ обыкновенныхъ ея проявленіяхъ. Такимъ образомъ обособилась область исторической живописи, и на ряду съ ней выдѣлились жанръ, пейзажъ, „nature morte“ и живопись животнаго царства. Явились новыя формы и новыя способы изображенія; сдѣланы были новыя изобрѣтенія въ техникахъ, способствовавшія особенно развитію колорита. Общимъ основнымъ стремленіемъ всей этой живописи былъ натурализмъ.



Рис. 129. Магдалина, Гвидо Рени.

в. Итальянская школа.

Въ Италіи и въ этотъ періодъ Церковь пользовалась услугами искусства, но направленіе послѣдняго было уже совершенно новое. Реформація оказывала свое дѣйствіе, и Церковь, стремясь возстановить свое прежнее господство, обратилась къ натуралистическому искусству, чтобы, сообразно съ понятіями вѣрующихъ, представлять священныя лица и событія въ полной силѣ дѣйствительности, въ блескѣ красокъ и съ экспрессіей страстей.

Семенство Караччи (Людвико Караччи и его два племянника) является во главѣ новаго направленія, которое обнаруживается въ Болоньѣ. Они изучали великихъ мастеровъ прошлыхъ эпохъ и старались соединить достоинства различныхъ школъ, отчего и получили прозвание „эклектиковъ“. Превосходное изображение св. Роха, раздающаго милостыню, работы Аннибала Караччи, находится въ Дрезденской галереѣ. Образованнѣе произведеніемъ этого художника считаются фрески изъ античной мифологіи въ palazzo Фарнезе, въ Римѣ. Самымъ замѣчательнымъ ученикомъ Караччи былъ Доменикино, превосходившій большинство современныхъ ему художниковъ силой фантазіи, свободнымъ и удачнымъ пониманіемъ природы и чрезвычайно искусной техникой. Ему принадлежатъ многія, нередко весьма значительныя, фрески, каковы, на примѣръ, огромныя фигуры евангелистовъ въ куполѣ церкви св. Андреа della Valle въ Римѣ, сцены изъ жизни св. Цециліи въ церкви св. Людовика de' Francesi. Но въ самымъ значительнымъ его картинамъ принадлежитъ „Причащеніе св. Теронима“ въ галереѣ Ватикана.

Затѣмъ, блестящимъ живописцемъ этой эпохи былъ Гвидо Рени (съ 1575 по 1642 г.), чрезвычайно плодовитый художникъ. Превосходная картина, изображающая св. отшельниковъ Павла и Антонія, въ Берлинскомъ музеѣ, отличаетъ энергическій натурализмъ, которому художникъ платилъ дань въ начальный періодъ своей дѣятельности. Позже, онъ все болѣе и болѣе стремился къ иѣжной граціи и, наконецъ, впадалъ нередко въ безоудержательность. Не разъ копировали его картина: „Се Человѣкъ“ отличается выразительностью. Но особенно предпочиталъ онъ такія лица, какъ св. Магдаліна, въ которой не трудно узнать влище головы Июби (рис. 129). Наиболее выдающимся произведеніемъ его фресковой живописи надо считать „Аврору“, въ palazzo Роспильози въ Римѣ. Здесь же слѣдуетъ упомянуть о Карло Дольчи, во многихъ картинахъ котораго видна, однако, аффектированная сентиментальность.

Наиболѣе энергично и смѣло натурализмъ той эпохи выразился въ произведеніяхъ Микель-Анджело Америги, прозваннаго, по его мѣстороженію, Караваджо. Впадая въ низменный реализмъ въ священныхъ изображеніяхъ, онъ удачно писалъ бродяжническии людь, что доказывается его „Иироками“ въ Дрезденской галереѣ. Съ нимъ соперничали въ реалистическихъ и страстныхъ изображеніяхъ испанецъ Джузеппе Рибера (прозванный Спальоетто), глава Неаполитанской школы, и Сальваторъ Роза, о которомъ намъ еще придется говорить ниже, какъ о пейзажистѣ.

в. Испанская живопись.

Къ этой эпохѣ относится разцвѣтъ испанской живописи, которая въ странѣ католицизма, инквизиціи и страстей успѣла достигнуть своеобразнаго развитія, выдвинутая впередъ, какъ одна изъ самыхъ блестящихъ школъ, сумѣвшая соединить выраженіе экстаза и набожности съ возвышеннымъ благочестіемъ.



Рис. 130. Св. Іованъ, Мурильо.

Наибольшее значеніе получила Севильская школа. Однимъ изъ главныхъ мастеровъ ея былъ Донъ Дьего Веласкесъ-де-Сильва (1599—1660). Неодиократинія путешествія въ Итацію имѣли на него вліяніе. Благоприятствовало его художественному развитію и его положеніе, какъ придворнаго живописца при Филиппѣ IV. Преимущественно писалъ онъ портреты, и его произведенія въ этой области замѣчательны, напримѣръ, портреты Филиппа IV верхомъ, въ Мадридской галерей, и въ Уффицихъ во Флоренціи. Дру-

гя его произведенія находятся въ Вѣнскомъ Бельведерѣ, особенно же въ Мадридской галереѣ, гдѣ хранится картина: „Сдача Бреды“, вмѣстѣ съ его жанровыми картинами, доказывающими его экспрессивность и гениальную живописность. Всемирно прославленные колоритъ его замѣчательнъ мягкостью и разнообразіемъ свѣтовыхъ тоновъ.

Другой великій мастеръ Севильской школы, Бартоломѣ-Эстебанъ Мурильо (1618—1682 гг.), превосходитъ многосторонностью и глубиной какъ Веласкеса, такъ и всѣхъ остальныхъ своихъ соотечественниковъ. Мурильо началъ съ изображенія быденной жизни. Нѣкоторыя изъ его картинъ такого содержанія, напримѣръ изображеніе испанскихъ нищихъ дѣтей, находятся въ Мюнхенской Пинакотецкѣ. Многія Мадонны этого мастера, напримѣръ въ Дрезденской галереѣ, обнаруживаютъ ту же наблюдательность быденной жизни. Но тамъ, гдѣ онь пишетъ Мадонну въ порывѣ восторженной фантазіи, въ тѣхъ удивительныхъ картинахъ, гдѣ Мадонна оарена небеснымъ свѣтомъ, облечена въ широкое одѣяніе, и, стоя, возносится на облакахъ, устремивъ страстный взоръ горѣ, тамъ Мурильо достигаетъ выраженія религіозной фантастичности, пламениѣ которой живопись не создавала ничего. Въ Луврской галереѣ хранится такая Мадонна. Въ Берлинской галереѣ есть картина, изображающая св. Антонія съ Младенцемъ-Христомъ. Въ Мадридской галереѣ находится: „Св. Іоаннъ съ агнцемъ“ (рис. 130) и многія значительныя картины церковнаго и свѣтскаго содержанія. Превосходныя картины хранятся также въ Севильѣ.

с. Нидерландская живопись.

Богаче и многостороннѣе, чѣмъ даже въ Итали и Испаніи, живопись въ эту эпоху развилась въ Нидерландахъ. Въ особенности это надо сказать о школѣ Брабанта (Фландрская школа). Свои религіозныя композици она почерпала изъ возрождавшагося католицизма, причеиъ, однако, подобно Итали и Испанни, приносила дань натуралистическимъ возрѣніямъ. Главою и основателеиъ этой школы былъ Петръ-Павелъ Рубенсъ (1577 — 1640 гг.) — одно изъ самыхъ блестящихъ, самыхъ даровитыхъ и многостороннихъ явленіи въ исторіи искусства. 23-хъ лѣтъ отъ роду, отправился онъ въ Италию, гдѣ занимался изученіемъ Тициана и Веронезе. Поэтому въ его первыхъ картинахъ ясно видно вліяніе великихъ венеціанцевъ; но вскорѣ его могучая художественная натура освободилась отъ этого вліянія, и онъ создалъ самостоятельный стиль,

свободный и исполненный драматизма. Элементами этого стиля являются: страстное движеніе, смѣлая энергія и глубокое, сильное впечатлѣніе. Множество его большихъ картинъ, въ томъ числѣ и имѣющихъ колоссальныя размѣры, встрѣчается въ церквахъ и галереяхъ его родины и почти во всѣхъ музеяхъ Европы. Назовемъ: Воздруженіе Креста и Снятіе со Креста, въ Антверпенскомъ соборѣ, большія алтарныя картины съ изображеніемъ чудесъ св. Пгнатія

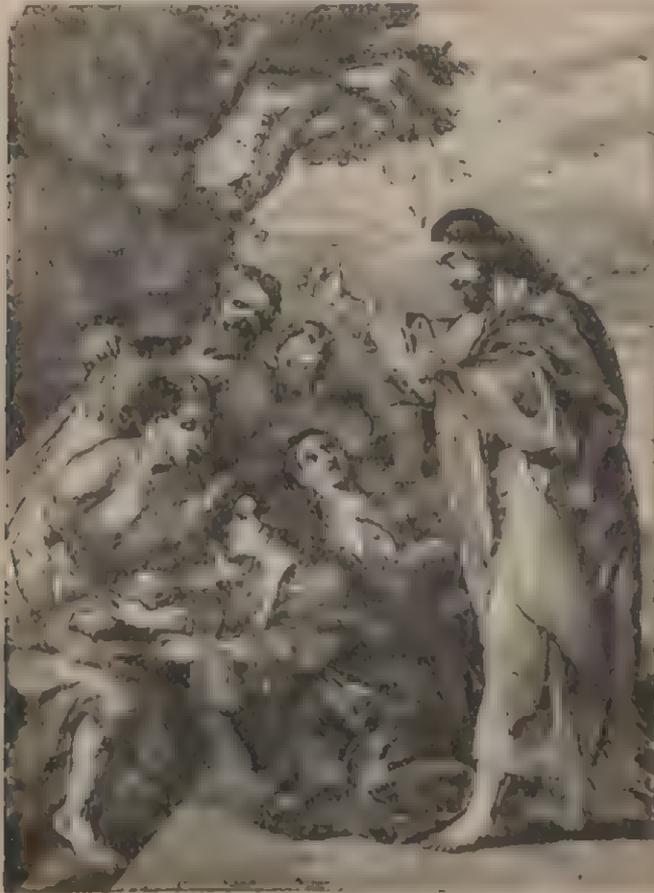


Рис. 131. Воскрешеніе Лазара, Рубенса.

и Франциска Ксаверія, въ Вѣнскомъ Бельведерѣ; затѣмъ, превосходенъ его алтарный складень, изображающій св. Пльдефонса—одно изъ благороднѣйшихъ созданій мастера, написанное тотчасъ по возвращеніи его изъ Италіи. Колоссальныхъ размѣровъ картина „Страшный Судъ“ находится въ Мюнхенской Пинакотека. „Распятіе св. Петра“—въ церкви св. Петра въ Кельнѣ, аллегорическія картины изъ жизни Маріи Медичи—въ Луврѣ, „Садъ любви“—въ

Мадридскомъ музеѣ (копія въ Дрезденской галереѣ), „Битва амазонокъ“ — въ Мюнхенской Пинакотецкѣ, тамъ же „Самсонъ и Далила“, и многія другія превосходныя произведенія (рис. 131). Есть произведенія Рубенса въ Антверпенскомъ музеѣ и Брюссельской галереѣ. Въ Луврѣ и Мадридѣ находятся замѣчательныя его ландшафты, изображенія животныхъ, жанровыя картины, какова, напримѣръ, Крестьянская свадьба; полныя жизни портреты, каковы, напримѣръ, перѣдко встрѣчающіеся портреты его второй жены, красавицы Елены Фурманъ, и наконецъ, многочисленныя картины изъ античной мифологии и античной исторіи, каковы сны изъ жизни Декія, въ галереѣ Лихтенштейна, въ Вѣнѣ. — свидѣлствуютъ о плодovitости и универсальности великаго мастера.

Кромѣ своей художественной дѣятельности, Рубенсъ, вращаясь въ кругу высокопоставленныхъ лицъ и дипломатовъ, не разъ исполнилъ политическія порученія при иностранныхъ дворахъ.

Въ ряду его учениковъ, первое мѣсто занимаетъ Антони ванъ-Дейкъ (1632 — 1641 гг.). Христосъ въ терновомъ вѣнкѣ, въ Берлинскомъ музеѣ, обличаетъ еще энергическую манеру его учителя, котораго рѣзкую жизненность онъ перѣдко старается передать въ своихъ раннихъ картинахъ, тогда какъ картина того же соображенія, Погребеніе Христа, уже свидѣлствуетъ объ изученіи венеціанскихъ мастеровъ. Неколько утрированная сантиментальность побуждаетъ этого художника изображать въ своихъ картинахъ преимущественно глубокую душевную скорбь. Въ наилучшимъ произведеніямъ періода его художественной зрѣлости принадлежитъ Матонна, въ Мюнхенской Пинакотецкѣ. Въ подобныхъ произведеніяхъ видно вліяніе венеціанскихъ мастеровъ, именно Тиціана, котораго ванъ-Дейкъ наиболее изучалъ въ бытность свою въ Италіи.

Наибольшее значеніе приобрѣлъ ванъ-Дейкъ, какъ портретистъ, прежде всего въ Италіи (портреты въ Генуэзской галереѣ), а затѣмъ особенно при дворѣ Карла I, въ Англіи. Здѣсь онъ увѣковѣчивалъ въ своихъ произведеніяхъ коронованныхъ особъ, прелатовъ, блестящую аристократію того времени. Къ знаменитѣйшимъ произведеніямъ этого рода принадлежатъ „Дѣти Карла I“, въ Туринской и Дрезденской галереяхъ (рис. 132). Карль V верхомъ, въ трибунѣ Уффици, во Флоренціи, а также превосходныя портреты въ Луврѣ, именно Карль I, стоящій со своимъ охотничьимъ конемъ и генераломъ Монкадой на конѣ. Есть нѣсколько замѣчательныхъ произведеній ванъ-Дейка въ Мюнхенской Пинакотецкѣ, гдѣ хранятся не мало его знаменитыхъ портретовъ, изъ которыхъ нѣкоторые въ натуральную величину.

Совершенно другого направленія держалась Голландская школа. Здѣсь развилась новая государственная жизнь на фундаментѣ гражданственности, и свобода политическая и религіозная упрочила существованіе и развитіе голландской живописи. Последняя предавалась простому, неприкрашенному изображенію жизни. Къ выдающимся мастерамъ этой школы принадлежитъ Бартоломеусъ ванъ-деръ-Гельстъ, котораго главное произведеніе, Пиръ амстердамской гражданской милиціи по случаю Вестфальскаго мира, нахо-



Рис. 132. Дети Карла I, ванъ-Дейка.

дится въ Амстердамскомъ музеѣ. Затѣмъ, самымъ смѣлымъ и свободнымъ изобразителемъ жизни былъ Франсъ Гальсъ; въ галлерей его роднаго города, Гарлема, хранится цѣлая рядъ большихъ картинъ съ портретами членовъ стрѣлковыхъ обществъ и управителей разныхъ учрежденій (Schutzerstukke, Regentenstukke) на пирушкахъ и во время совѣщаній. Главою этой школы былъ Рембрандтъ ванъ-Рейнъ (1607 -- 1669 гг.). Отъ ранняго періода его дѣятельности сохранилось много портретовъ, въ которыхъ онъ, съ большимъ талантомъ, воспроизводитъ настоящую натуру. Такъ, къ 1632 г. относится хранящійся въ Гагскомъ музеѣ знамени-

тый портретъ анатома Тульпа, который демонстрируетъ трупъ передъ своими слушателями. Другіе портреты находятся въ Кассельской галереѣ, именно поэтической портретъ молодой, рано умершей жены художника, Саскiи. Позже онъ уже не довольствовался этимъ спокойнымъ объективизмомъ: таившійся внутри его священный огонь пробудилъ въ немъ стремленіе къ новымъ воз-



Рис. 133. Воскрешеніе Лазаря, гравюра Рембрандта.

зрѣніямъ, и во всѣхъ его позднѣйшихъ произведеніяхъ преобладаетъ изумительное мастерство свѣтотѣни, энергичная и вѣрная игра свѣтовыми эффектами.

Не смотря на недостатокъ благородства формъ и возвышенной экспрессіи, картины его очаровываютъ зрителя почти демоническимъ обаяніемъ, какой-то таинственною поэтическою силою. Къ

изображеніямъ его изъ Новаго Завета, съ которыхъ имъ исполнены собственноручныя замѣчательно-мастерскіе офорты, принадлежать: Возвращеніе Блуднаго сына, Христосъ въ Эммаусѣ, Воскрешеніе Лазаря (рис. 133), Христосъ, исцѣляющій больныхъ (такъ называемый „листь въ сто гуденовъ“, теперь цѣнными тысячами). Изъ другихъ его произведеній сильно экспрессивное изображеніе Самсона, грозящаго своему тестю, находится въ Берлинскомъ музеѣ. Затѣмъ, знаменитый „Ночной дозоръ“, въ Амстердамскомъ музеѣ, принадлежитъ къ образцовымъ его работамъ, тогда какъ замѣчательная картина въ Дрезденской галереѣ, изображающая пиръ Агасвера, или Самсона у филистимлянъ, производитъ понятіемъ волшебное поэтическое впечатлѣніе. Наконецъ, существуетъ множество пейзажей этого великаго художника, и встрѣчается въ повтореніяхъ портретъ его самого вмѣстѣ съ женою. Большое собраніе произведеній Рембрандта находится въ Петербургскомъ Эрмитажѣ и въ Кассельской галереѣ.

Въ работахъ учениковъ и подражателей Рембрандта игра свѣтовыхъ эффектовъ и выработанная имъ свѣтотѣнь получаютъ болѣе вѣрный характеръ. Къ талантливымъ его подражателямъ надо причислить: Гербрандта ванъ-денъ-Экгоута (Eeckhout) и Говарта Флинка.

Основателями и усовершенствователями новѣйшей жанровой живописи были нидерландскіе мастера. Еще въ концѣ XVI-го вѣка, Петеръ Брюгелъ (Brueghel), прозванный „Мужицкимъ“, ярко и рельефно изображалъ крестьянскую жизнь. Въ произведеніяхъ его сына, прозваннаго „Адекимъ Брюгелемъ“, фантастическое направленіе эпохи выступаетъ съ болѣею энергіей, въ различныхъ сценахъ съ привидѣніями, при ночномъ освѣщеніи.

Тѣмъ же путемъ пошелъ и Давидъ Тениръсъ (Teniers), доведшій до совершенства жанровую живопись (рис. 134). Особенно привлекательнымъ является онъ въ картинахъ, изображающихъ небольшія группы простолюдиновъ за игрою, или въ другихъ подобныхъ положеніяхъ. Другой даровитый художникъ, Адрианъ ванъ-Остаде, родиной котораго ошибочно считали Любекъ, изображаетъ крестьянскую жизнь въ болѣе спокойномъ состояніи. Картины его не дышатъ рѣзкимъ юморомъ и стремленіемъ къ радостямъ жизни Тенирсовыхъ картинъ, но онѣ приковываютъ къ себѣ тщательностью своей отдѣлки, теплымъ, сильнымъ тономъ и превосходною свѣтотѣнью.

Болѣе высокаго пошиба жанръ разрабатывали замѣчательнѣйшими мастерами, между прочимъ Герардомъ Тербургомъ,

или Терборхомъ. Здѣсь же слѣдуетъ упомянуть и о Герардѣ Доу. Дрезденская галерея богата лучшими произведеніями этихъ голландскихъ художниковъ.

Въ заключеніе, назовемъ другихъ талантливѣйшихъ художниковъ этого направленія: Габріэля Метсу, изъ Леидена, изящнаго Франса ванъ-Мириса, вычурнаго Каспара Нетчера, изъ Гейдельберга, свѣтлорадостнаго Питера де-Гоха и сердечнаго Яна

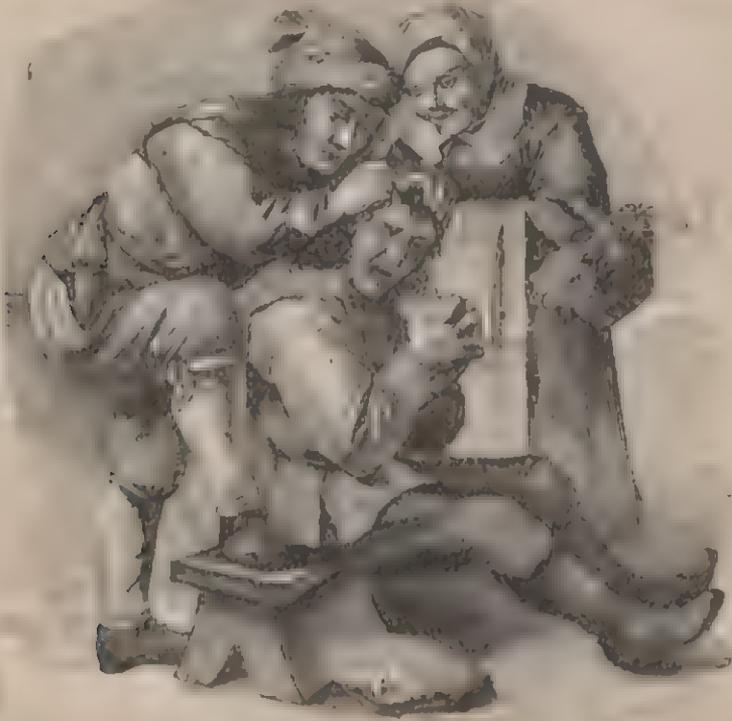


Рис. 134. Жанровая картина Тенирса.

ванъ-деръ-Мэра, изъ Дельфта. Напротивъ, въ рѣшительную плоскость впадаетъ чрезвычайно плодовитый Адріанъ ванъ-деръ-Верфъ.

д. Нѣмецкая живопись

въ концѣ предшествовавшей эпохи впадала въ манерное подражаніе итальянцамъ. Только Адамъ Эльдгенмеръ, изъ Франкфурта на Майнѣ, достигъ самостоятельнаго значенія своими небольшими картинами, исполненными въ приемахъ миниатюры и отличающимися свѣтовыми эффектами. Въ XVII-мъ и XVIII-мъ вѣкахъ живопись опять возвысилась до нѣкоторой самостоятельности. Заслу-

живають упоминанія: Іоакимъ фонъ-Зандартъ, извѣстный какъ историческій живописецъ и портретистъ; базельская фамилія Меріанъ, аугсбургскій художникъ Ругендасъ, цѣнимый за свои баталическія картины, любекскіе мастера Готтфридъ Кнеллеръ и Балтазаръ Деннеръ, оба преимущественно портретисты. Перечисленные художники всѣ принадлежатъ XVII-му столѣтію; въ XVIII-мъ выступаютъ отдѣльныя крупныя силы, предвѣщающія лучшее будущее. Таковъ Тишбейнъ старшій, обязанный своимъ художественнымъ образованіемъ Французской школѣ. Возвѣщенный дѣятельностью и сочиненіями Винкельмана новый поворотъ къ идеальнымъ возрѣніямъ нашелъ собѣ выраженіе въ произведеніяхъ Рафаэля Менгса (1728—1779 гг.), саксонскаго придворнаго живописца. Въ ряду портретистовъ этого періода, рядомъ съ Антономъ Граффомъ слѣдуетъ назвать привлекательную Ангелику Кауффманъ (1742—1808).

е. Французская живопись

этого періода развивалась также не на почвѣ національной. Тѣмъ не менѣе, нѣкоторые значительные таланты многими произведеніями опережаютъ свое время. На первомъ планѣ выступаетъ Николъ Пуссенъ (1594—1665 г.), развивающій въ историческихъ композиціяхъ своего рода античный стиль, который, во всякомъ случаѣ, основывается на почтенныхъ и высокихъ возрѣніяхъ, но, подобно французскимъ трагедіямъ того времени, обнаруживаетъ нѣсколько холодную рефлексію. Его главныя картины: „Семь таинствъ“, „Поклоненіе волхвовъ“, „Выгнание въ Египетъ“. Пуссенъ почерпалъ сюжеты для своихъ композицій и изъ мифологіи („Тріумфъ Бакха“). Весьма значительны его пейзажи въ благородномъ стилѣ.

Эташъ Лесюёръ замѣчательнъ своими глубоко прочувствованными сценами изъ монашеской жизни. Шарль Лебрэнъ (1619—1690 г.), при большомъ дарованіи, впадалъ въ ложно-театральныя пафосы и своимъ сильнымъ вліяніемъ содѣйствовалъ упадку живописи.

Жанровый живописецъ этой эпохи, Жакъ Калло, извѣстенъ преимущественно своими гравюрами. Онъ воспроизводилъ разнообразныя сюжеты съ остроуміемъ и юморомъ, изображая дикую военную жизнь своего времени во множествѣ остроумныхъ композицій, съ тонкой характеристикой и большою жизненностью.

I. Англійская живопись.

Англіи предъ тѣмъ никогда не имѣла своей школы живописи. Ея сильная аристократія поощряла только портретистовъ и для того приглашала къ своему двору великихъ художниковъ Европы. Но въ XVII-мъ вѣкѣ явилась и у нея своя школа портретистовъ. Во второй половинѣ XVIII-го вѣка частный человѣкъ, Джонъ Бондель, заказалъ тогдашнимъ лучшимъ художникамъ Англіи изображенія къ твореніямъ величайшаго изъ трагиковъ новѣйшаго времени, и эти изображенія составили роскошное изданіе Шекспировской галереи. Это огромное предпріятіе послужило первымъ толчкомъ къ подъему національнаго художественнаго духа. Въ то же время Джошуа Рейнольдъ положилъ основаніе блестящей разработкѣ колорита, которая составляетъ главную заслугу новѣйшей Англійской школы, а Бенъяминъ Уэстъ далъ новый толчекъ развитію исторической живописи своими живыми и умно сочиненными батальскими картинами.

XVIII-й вѣкъ выдвигаетъ первокласснаго жанриста, Уильяма Гогарта (1697 - 1764 г.). Съ ѣдкой сатирой и язвительной ироніей онъ выставляетъ темныя стороны человѣческой жизни, бичуя рѣзкой насмѣшкой притворство и ложь, глупости и пороки, прикрытыя наружнымъ доскомъ фашенебельной жизни. Умной и живой кистью онъ смѣло и легко набрасываетъ сцены, подобія, наиримѣрь, „Браку по модѣ“, и такимъ же исполнениемъ отличаются его многочисленныя гравюры.

Пейзажи, изображенія животныхъ, цвѣтовъ и „nature morte“ получаютъ самостоятельное значеніе и находятъ себѣ въ различныхъ странахъ даровитыхъ исполнителей. Во Франціи Клодъ Лорренъ посвящаетъ въ тайны природы, тогда какъ итальянецъ Сальваторъ Роза пишетъ со страстной экспрессіей яркія и крупныя сцены природы, а нидерландецъ Якобъ Рейсдалъ съ рѣдкой точностью и съ глубокой поэзіей знакомитъ съ природой своей родины. Въ томъ же направленіи отличаются пейзажи Мендлерта Гоббема. Нидерландскій живописецъ Альбертъ ванъ-Эвердингенъ ищетъ материала для своихъ картинъ преимущественно въ горныхъ странахъ Норвегіи, а Филиппъ Воуверманъ умѣетъ превосходно изображать знатъ своего времени среди забавъ на охотѣ и военныхъ событіи. Другіе мастера отличаются композиціями идиллическаго характера. Таковы, между прочимъ, Іоганнъ-

Георихъ Росъ и сынъ его Филиппъ, извѣстный подъ именемъ Розы ди-Тиволи. Паулусъ Поттеръ изображаетъ преимущественно сѣверную пастушескую жизнь своего отечества. Къ маринистамъ принадлежатъ значительные голландскіе мастера, Лудольфъ Бакгейзенъ и особенно Виллемъ ванъ-де-Вельде. По части архитектурныхъ сюжетовъ заслуживаютъ упоминанія тогдашніе венеціанцы Антонио Канале и ученикъ его Белотто, прозванный Каналетто.

Въ живописи цвѣтовъ выдавались де-Гэмъ, талантливая Радиль Рейшъ (1664—1750 г.) и Янъ ванъ-Геизумъ.

5. Живопись XIX-го вѣка.

Хотя живопись стоитъ несравненно дальше отъ классическихъ воззрѣній, нежели скульптура, тѣмъ не менѣе въ ней начинается переворотъ, какъ только вернулась она къ античному искусству. Шлезвигецъ Аемусъ Карстенсъ (1754—1798 г.) своими картинами и рисунками, полными благородной простоты (въ Веймарскомъ музеѣ), придавъ этому новому направленію яркое выраженіе, а слѣдовавшіе за нимъ виртембергскіе мастера Эбергардтъ Вехтеръ („Скорбный Ювъ“, въ галереѣ Штуттгарда) и Готлибъ Шикъ („Жертвоприношеніе Ноя“ и „Аполлонъ среди пастуховъ“, тамъ же) уже рѣшительно держались этого направленія. Новый толчекъ живописи этого столѣтія дали, однако, преимущественно послѣдователи романтизма. Они показали значеніе національной жизни и развернули въ перспективѣ богатое прошлое, которое, въ прикрашенномъ освѣщеніи поэзіи, показалось несравненно привлекательнѣе.

Упоенные этими юношескими воззрѣніями, нѣкоторые даровитые художники въ періодъ столь важнаго переворота собрались въ Римѣ и совокупными силами старались взаимно вліять другъ на друга, дабы держаться одинаковаго направленія. Это были Петръ Корнеліусъ изъ Дюссельдорфа, Фридрихъ Овербекъ изъ Любека, тиролецъ Іосифъ-Антонъ Кохъ, особенно замѣчательный новаторъ въ пейзажной живописи, Филиппъ Фейтъ изъ Франкфурта и Вильгельмъ Шадовъ изъ Берлина. Одушевленные однимъ и тѣмъ же національнымъ настроеніемъ, они изучали фрески блестящаго періода итальянскаго искусства. Представился для нихъ и случай осуществить свои стремленія. Въ помѣщеніи прусскаго консула Бартольди, на Monte Pincio, они изобразили Исторію Іосифа въ фресковыхъ картинахъ. Вскорѣ затѣмъ пришлось испол-

нить въ виллѣ-Массими другой цикл картинъ, изъ Божественной комедіи Данта, изъ Неистоваго Роланда Аріосто и Освобожденнаго Иерусалима Тассо. Тутъ работали Овербекъ, Кохъ, Фейтъ, Шнорръ, Фюрихъ. Этими двумя твореніями начинается исторія новаго нѣмецкаго искусства. Вскорѣ затѣмъ, по возвращеніи нѣкоторыхъ изъ упомянутыхъ мастеровъ въ Германію, зародышъ этой новой жизни прививается на отечественной почвѣ, гдѣ ему предстоитъ пышно расцвѣсти въ многообразныхъ формахъ. Только одинъ изъ этой компаніи, Овербекъ, остался въ Римѣ, отрекшись отъ своего отечества и отъ своей вѣры, и въ своемъ художественномъ направленіи предался повѣйшимъ стремленіямъ.

Фридрихъ Овербекъ (род. 1789 г.; съ 1810 г. въ Римѣ, † 1869 г.). Его міръ — исключительно міръ средневѣковыхъ воззрѣній, его настроеніе есть настроеніе появленнаго Фра-Джованни Фьелольскаго. Что переступаетъ за предѣлы XIV-го вѣка, то считается у него ересью. Во многихъ его произведеніяхъ выражается глубокая религіозность болѣе благородно, болѣе убѣдительно. Таковы его картины: Въѣздъ Христа въ Иерусалимъ и Положеніе во гробъ, находящіяся въ Маринской церкви въ Любекѣ. Одною изъ послѣднихъ работъ этого художника было изображеніе семи таинствъ католической церкви. Такого же строго-католическаго направленія, въ духѣ Овербека, держались Филиппъ Фейтъ (род. въ Берлинѣ, въ 1830 — 1843 г. директоръ Франкфуртскаго института художествъ, съ 1854 г. директоръ музея въ Майнцѣ), чехъ Іозефъ Фюрихъ, профессоръ Вѣнской академіи († 1876 г.), Эдуардъ Штеинле, въ настоящее время директоръ Франкфуртскаго института художествъ.

Петръ фонъ-Корнеліусъ (1783 по 1867 г.), раньше чѣмъ отправился въ Римъ, совершилъ поистинѣ національное дѣло своими композиціями къ „Фаусту“ Гете и „Нибелунгамъ“. Когда онъ, въ 1820 г., былъ приглашенъ изъ Рима въ Дюссельдорфъ на должность директора академіи и въ 1825 г. поставленъ королемъ Людвигомъ во главѣ Мюнхенской академіи, въ Германіи наступила новая эра для исторіи искусства. Въ обширныхъ фрескахъ Глиптотеки онъ прославилъ античный міръ боговъ и героевъ, и мощной рукой создалъ цѣлый рядъ типовъ, въ которыхъ нашли себѣ энергическое выраженіе всевозможная красота и возвышенность, вѣсть страсти человеческого сердца. Въ ложахъ Пинакотеки онъ изобразилъ, съ жизненной прелестью и наивностью, исторію христіанскаго искусства. Затѣмъ, онъ набросалъ въ пространномъ циклѣ картинъ въ церкви Людвига изображеніе христіанскаго міровоззрѣнія

отъ Сотворенія Мира до Страшнаго Суда—твореніе, котораго достаточно, чтобы признать художника однимъ изъ первыхъ мастеровъ христіанскаго искусства. Но и этигъ не была исчерпана творческая дѣятельность Корнеліуса. При вступленіи на престолъ Фридриха-Вильгельма IV, онъ приглашенъ былъ въ Берлинъ для украшенія фресками новостроенной королевской усыпальницы, и началъ воспроизводить въ ней циклъ идей, въ которомъ съ новой силой выразилъ, композиціями несравненной жизненности, возвышенной красоты и глубокаго драматизма, христіанское міровоззрѣніе, искупленіе отъ грѣха жизнью и страданіями Христа, царство Царя на землѣ и кончину всего, гибель плоти и воскресеніе къ вѣчной жизни.

Если Корнеліусъ въ отдѣлкѣ формы не всегда стоялъ на той же высотѣ, какой онъ достигъ въ залѣ боговъ въ Глиптотекѣ, если не безъ основанія можно упрекнуть его въ жесткости и даже небрежности отдѣлки, если, наконецъ, собственно живопись, умѣнье распорядиться красками, не составляетъ его области, то эти слабыя стороны художника, въ сравненіи съ его заслугами, представляются столь незначительными, что нисколько не умаляютъ послѣднихъ.

Мюнхенская школа.

Огромныя услуги новѣйшему оживленію нѣмецкаго искусства оказали король Людвигъ I Баварскій. По его заказу, Генрихъ Гессъ написалъ фрески въ базиликѣ и придворной капеллѣ въ Мюнхенѣ, а Юлій Шнорръ представилъ въ залахъ дворца, во множествѣ картинъ, полныхъ смѣлой жизненности и порывистою романтики, исторію Карла Великаго, Фридриха Барбароссы и героическое сказаніе о Нибелунгахъ. Роттманъ, въ аркадахъ дворцоваго сада, исполнилъ свои высокопоэтическіе итальянскіе пейзажи. Въ то же время и живопись на стеклѣ была снова вызвана къ жизни.

Изъ учениковъ Корнеліуса, назовемъ только одного, который сумѣлъ придать самостоятельный отпечатокъ идеалистическому стилю. Вильгельмъ Каульбахъ (1804—1874 г.) развилъ свое художественное дарованіе сперва въ Дюссельдорфѣ, потомъ въ Мюнхенѣ, подъ руководствомъ Корнеліуса. Самая блестящая черта въ направленіи этого мастера — его сатирическое дарованіе, обнаруженное имъ съ гениальной находчивостью въ композиціяхъ къ „Reineke Fuchs“. Изъ большихъ символически-историческихъ изображеній, исполненныхъ имъ для дѣлгницы Новаго Музея въ Берлинѣ, выше всѣхъ по поэтическому содержанию, по жизненной красотѣ и

ясности, слѣдуетъ признать Битву гунновъ (рис. 135). Кроме того, онъ исполнилъ: Вавилонское Столпотвореніе, Гомера, поющаго грекамъ свои нѣсни, Разрушеніе Іерусалима, Прибытіе крестоносцевъ къ Іерусалиму и Періодъ реформациі. Менѣе удачны его рисунки къ драмамъ Гете и Шекспира, а также его картины на наружныхъ стѣнахъ Новой Пинакотеки въ Мюнхенѣ, гдѣ представлена въ неумѣстно-юмористическомъ видѣ исторія повѣйшаго искусства.

Множество художниковъ примыкаютъ къ названному представителемъ Мюнхенской школы.

Къ Генриху Гессу, получившему художественное образованіе въ Дюссельдорфѣ и, послѣ поѣздки въ Италию, приглашенному, въ качествѣ профессора, въ Мюнхенъ помогать Корнелиусу въ исполненіи его фресокъ и руководить заведеніемъ для живописи на стеклѣ, примыкаетъ Іоганнъ Шраудольфъ, которому принадлежатъ талантливыя стѣнные картины въ Шнейерскомъ соборѣ.

Бонавентура Генелли сочинилъ превосходные рисунки: Жизнь вѣдьмы, Битва Бахуса и тонко-скомпанованную картину — Похищеніе Европы. Морицъ фонъ-Швидъ, напротивъ, явился истолкователемъ внутреннего смысла и чувствъ нѣмецкихъ былинъ и сказокъ. Къ лучшимъ его произведеніямъ надо отнести граціозную стѣнную живопись изъ жизни св. Елизаветы въ Вартбургскомъ замкѣ, изображенія на темы народныхъ сказокъ о Замарашкѣ и о семи воронахъ, о Dormoschen и о Прекрасной Мелюзинѣ.

Какъ историческихъ живописцевъ, назовемъ: Бергарда Негера, живописца комнаты позвонъ въ Веймарскомъ дворцѣ и превосходнаго фриза въ Парларѣ, въ Мюнхенѣ, изображающаго побѣдоносное вступленіе въ Мюнхенъ Людвига Баварскаго; Ф. Фольца, Карла Пилоти, соединившаго съ энергическимъ реализмомъ французскій колоритъ; изъ его школы вышли Габріель Макель и отличившійся роскошнымъ колоритомъ покойный Гансъ Маккартъ. Изъ баталистовъ заслуживаютъ упоминанія Петръ Гессель, братъ Генриха, Францъ и Альбрехтъ Адамы. Жанръ разрабатывается Гисбертомъ Флюггенемъ, Дефретгеромъ, Курцбауеромъ, Л. фонъ-Гагномъ, А. фонъ-Рамбергомъ и др.; по пейзажной живописи известны Христіанъ Моргенштернъ, Гейнлейнъ, Шлейхъ, Лиръ и многіе другіе. Живописью животныхъ съ успѣхомъ занимаются Фр. Фольцъ и виртембергцы Брантъ и Мали.

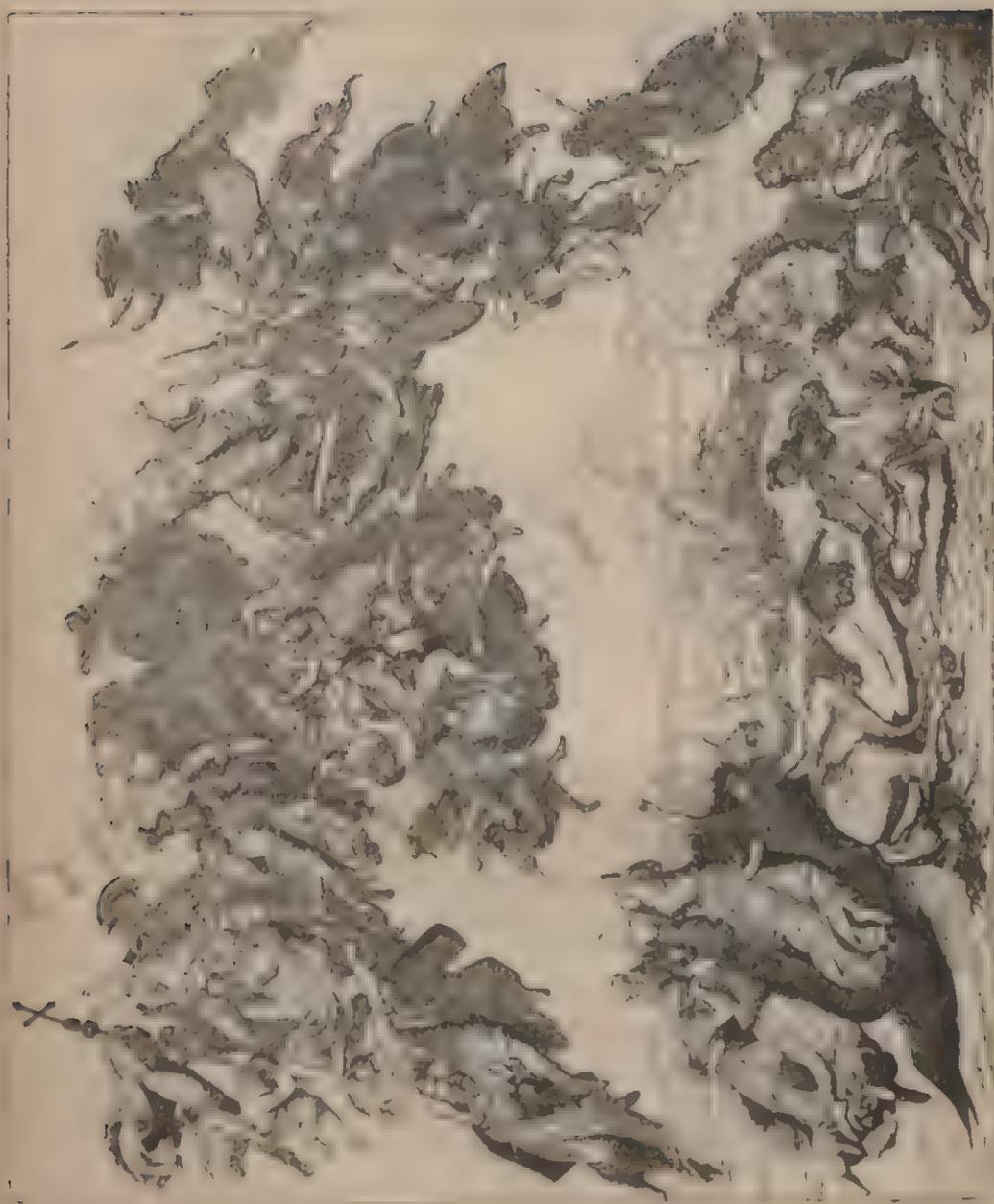


Рис. 135. Породы шре гушовой (Станная живови) в вѣ новомъ Бердичевскомъ музеѣ. Вилгелма Кудуба.

Дюссельдорфская школа.

На ряду съ Мюнхенской школой, вторымъ разсадникомъ нѣмецкой живописи является Дюссельдорфъ, академія котораго, при Вильгельмѣ Шадовѣ (съ 1826 г.), приняла новое направленіе. Въ то время, какъ Мюнхенская школа вырабатывала свой строго-идеалистическій стиль на монументальныхъ задачахъ, Дюссельдорфская школа ограничилась разработкой масляной живописи, совершенствовалась въ передачѣ чувства и нѣжныхъ тоновъ, тщательно и подробно изучала природу и улучшала колоритъ. Пассивно-мечтательное настроеніе, преобладающее въ знаменитѣйшихъ картинахъ этой школы, является ея недостаткомъ, зависѣвшимъ отъ условий времени; но благородная искренность, преданная любовь къ природѣ, красота колорита, составляютъ неоспоримыя заслуги этой школы.

Карль-Фридрихъ Лессингъ, внукъ знаменитаго писателя, впоследствии директоръ галереи въ новооснованной художественной школѣ въ Карлсруэ (1808—1880 гг.),—самый сильный и многосторонній живописецъ этой школы. Въ пейзажахъ его является природа нѣмецкихъ лѣсовъ и холмовъ. Изъ его историческихъ картинъ заслуживаютъ упоминанія: Гуситская проповѣдь, Эзелингъ, Гусъ на Констанцкомъ соборѣ, Гусъ на кострѣ, нѣженіе паны Пасхалиса II императоромъ Генрихомъ V, Лютеръ, сжигающій папскую буллу, и диспутъ Лютера съ Эккомъ.

Эдуардъ Бендеманнъ съ 1859 г. замѣнилъ Шадова въ качествѣ директора Дюссельдорфской академіи художествъ. Изъ его картинъ очень цѣнятся Іудей на рѣкахъ вавилонскихъ, Іеремія, стѣнная живопись въ королевскомъ замкѣ въ Дрезденѣ (рис. 136).

Къ этимъ мастерамъ примыкаютъ другіе художники, на примѣръ Генрихъ Мюке, написавшій св. Екатерину, уносимую на небо ангелами. Христіанъ Келлеръ пользовался не разъ библейскими сюжетами; Германъ Штильке удачно изображалъ средневѣковныя событія; Теодоръ Гильдебрандтъ написалъ, между прочимъ, Сыновей Эдуарда; Эдуардъ Штейнбрюкъ извѣстенъ своей „Геновской“ (св. Женовьевой) и прелестными изображеніями фей, а Карль Зонъ — „Двумя Леонорами“ и граціозными женскими портретами.

Эмануэль Лейце, значительный историческій живописецъ, получилъ образованіе въ Дюссельдорфѣ, а умеръ въ Америкѣ. Его главное произведеніе — переходъ Вашингтона черезъ Делаваръ. Рудольфъ Горданъ представлялъ сцены изъ жизни моряковъ побережья Нѣмецкаго моря. Яковъ Бекеръ изображаетъ сельскіе жанры. Карль

Гюбнеръ писалъ драматическія композиціи соціальнаго характера, Тидеманъ—характерныя сцены изъ быта норвежскихъ крестьянъ. Адольфъ Шредтеръ († 1875 г.) отличался сильнымъ юморомъ; ему родственъ по духу—Иоганнъ-Петръ Газенклеверъ, въ своихъ картинахъ къ книгѣ Іова. Къ даровитѣйшимъ жанристамъ настоящаго времени принадлежитъ Людвигъ Кнаусъ и швейцарецъ Вотье, получившій образованіе въ Дюссельдорфѣ.

Въ Дюссельдорфѣ разрабатывается также и пейзажъ Иоганномъ-Вильгельмомъ Ширмеромъ, а загѣтъ двумя Ахенбахами, Лейемъ (Leu), Гуде и многими другими даровитыми художниками.

Прочія нѣмецкія школы.

Въ Берлинѣ живопись развивалась тѣмъ же путемъ, какъ и въ Дюссельдорфѣ; она устремилась къ жанру и романтическому направленію, не достигши, однако, такого значенія, какое имѣетъ Дюссельдорфская школа. Въ дарованіяхъ не было недостатка, но стремленія ихъ были изолированы. Тогда какъ Карлъ-Вильгельмъ Кольбе очеркалъ свои сюжеты изъ романтической области, Вильгельмъ Вахъ разрабатывалъ область религіозной исторической живописи, А. фонъ-Клеберъ усердно устремился въ веселія сферы классической мифологіи, а Карлъ Бегасъ писалъ не только церковныя картины, но и жанровыя, напримѣръ, „Лорелею“. Фридрихъ Крюгеръ занимается портретами и пишетъ лошадей. Эдуардъ Магнусъ принадлежитъ къ лучшимъ портретистамъ новѣйшаго времени. Въ ряду историческихъ живописцевъ Берлинской школы, впервые беретъ за крупныя композиціи Карлъ Шорнъ († 1850 г.). Умно и живо воспроизводитъ Адольфъ Менцель жизнь и времена Фридриха Великаго, но умѣетъ, съ такимъ же остроуміемъ и проицательностью, изображать и современность. Юліусъ Шрадеръ пишетъ въ превосходномъ колоритѣ картины на сюжеты новѣйшей исторіи. Въ числѣ портретистовъ, по тонкости пониманія и вкуса, по высокому обаянію колорита, занялъ одно изъ первыхъ мѣстъ Густавъ Рихтеръ. Въ ряду многочисленныхъ жанристовъ, Эдуардъ Менергеймъ († 1879) привлекателенъ своими картинами семейной жизни низшихъ слоевъ общества. Слѣдуетъ назвать, кромѣ того, А. фонъ-Вернера, В. Рифшталя, позже бывшаго въ Картерузѣ, а потомъ въ Мюнхенѣ, Павла Менергейма, Л. Пассени и, изъ пейзажистовъ, гениальнаго, преждевременно похищеннаго смертью Эд. Гильдебрандта.

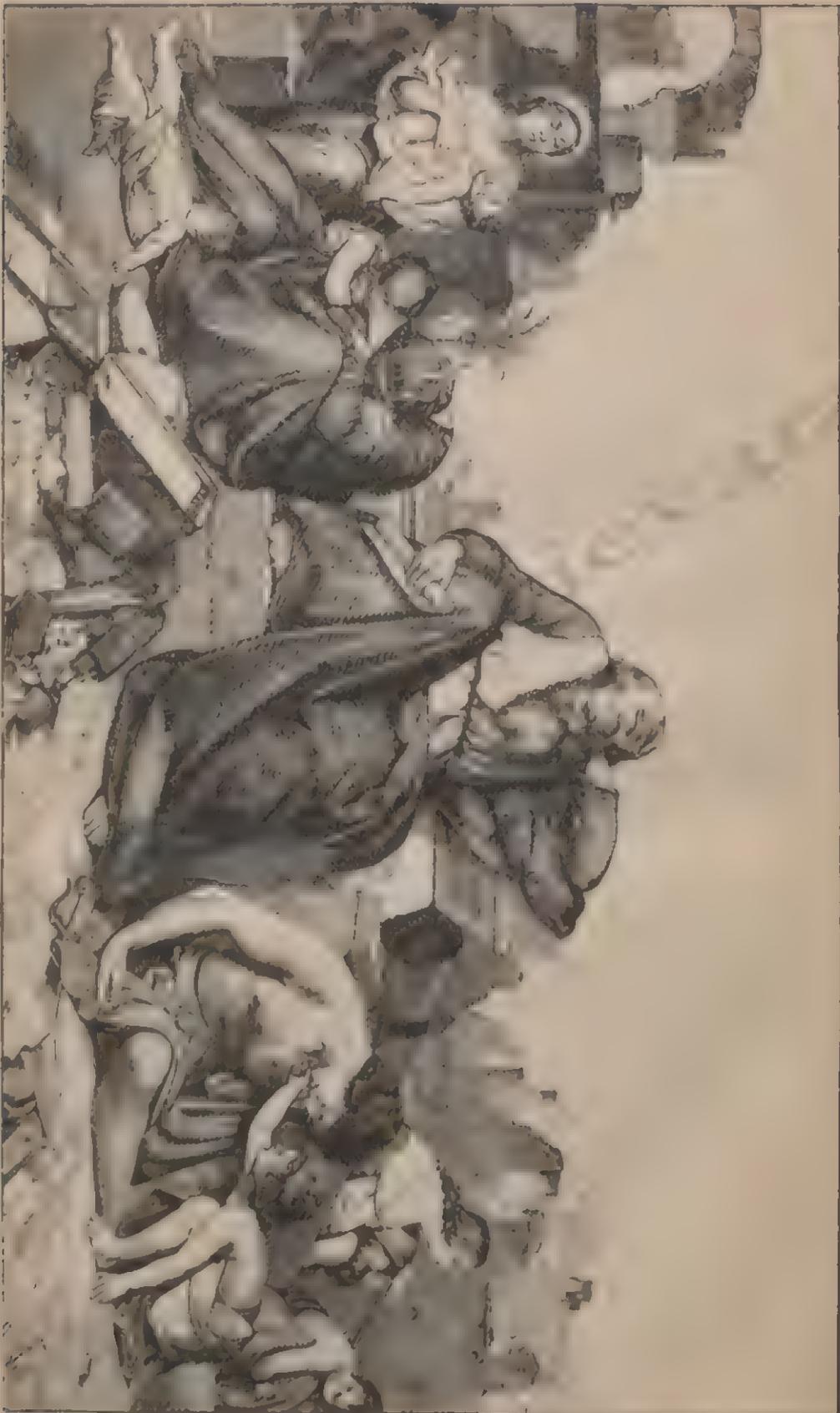


Рис. 136. Семейная сцена. Семейная сцена. Семейная сцена.

И въ Вѣнѣ живопись, при отсутствіи обширныхъ монументальныхъ задачъ, развивалась тѣмъ же путемъ. Наибольше талантливые изъ вѣнскихъ живописцевъ обогатили жанровую живопись, именно Петръ Крафтъ, Ф. Вальдмюллеръ и Гюс. Дангаузеръ. Далѣе надо упомянуть Г. Аллемана, превосходнаго портретиста Ангели и Гаурманна. Карлъ Раль былъ историческій живописецъ съ значительнымъ талантомъ и съ идеалистическимъ направлениемъ. Въ недавнее время стали извѣстны поляркъ Матейко историческими картинами драматическаго характера, венгерець Мункачи — живыми жанровыми сценами народнаго содержанія, въ послѣднее же время картинами высокаго историческаго содержанія (Мильтоновъ и его дочери, Христосъ передъ Пилатомъ).

Къ Дрезденской художественной школѣ принадлежатъ вышеупомянутые Юліи Шнорръ фонъ-Карольсфельдъ († 1872 г.) и Юліи Гюбнеръ; послѣдній вышелъ изъ Дюссельдорфской школы. Въ Дрезденѣ работали Бендеманиъ и Ретель. Изъ рисовальщиковъ, два дрезденскіе художника имѣютъ особенныя заслуги: Морицъ Рецниъ — своими рисунками къ Гете, Шиллеру и Шекспиру; Людвигъ Рихтеръ — своими искренними картинками изъ жизни нѣмецкаго народа и иллюстраціями къ Гете, Гёбелю и т. д.

Изъ нѣмецкихъ городовъ, имѣющихъ художественныя школы, или служавшихъ сборными пунктами художниковъ, назовемъ: Франкфуртъ-на-Майнѣ, гдѣ въ институтѣ художествъ работали Фейтъ, Шгенцле, Бекеръ и др.; Карлсруэ, котораго художественная школа получила значеніе, благодаря дѣятельности Лессинга, Ширмера, Шредтера, Гуде, Рифитали и др.; Штуттгартъ, гдѣ работали Негеръ, многосторонній историческій живописецъ и жанристъ Рустиге и даровитый пейзажистъ Функъ († 1877 г.), Людвигъ (теперь въ Берлинѣ) и въ недавнее время А. Лиценмайеръ; Кенигсбергъ, гдѣ работала талантливыя историческій живописецъ Розенфельдъ, котораго, послѣ его смерти, замѣнилъ Стеффекъ, и Веймаръ, гдѣ работали В. Генцли изъ Мюнхенской школы и Фридрихъ Преллеръ. Послѣдній является однимъ изъ величайшихъ позднейшихъ пейзажистовъ идеалистическаго направленія въ своихъ превосходныхъ композиціяхъ къ Одиссею (Веймарскій музей).

Французская школа.

Новѣйшая французская живопись клонится къ реализму и отличается колоритностью и правдивой передачей натуры.

Школа Давида стала писать мучениковъ свободы, сцены изъ греческой жизни и способствовала развитію романтизма.

Гро (1771—1835 г.), ученикъ Давида, слѣдовалъ тому же направленію, писалъ историческія сцены, въ родѣ: „Ифскіе зачумленіе“, „Абукирская битва“, „Дилауское сраженіе“, „Сдача Мадрита“. Талантъ его отличался большой оригинальностью, исполненной вдохновенія, строгой композиціей и теплотой колорита.

Жерико (1791—1824 г.), послѣдователь Ш. Верне, обязанъ своей извѣстностью картиной „Крушеніе Медузы“, отличающейся большой экспрессіей.

Движеніе въ нѣмецкомъ искусствѣ, обязанное Овербеку, Корнелиусу, Шнорру и Шадову, до извѣстной степени подготовившее возрожденіе христіанскаго искусства, во Франціи поддерживалось двумя художниками — Эженемъ Делакруа и въ особенности Пиподитомъ Фландренемъ. Эженъ Делакруа (1799—1863 г.), ученикъ Жерико, дебютировалъ впервые картиной „le Massacre de Seio“. Но особенное одобреніе артистическаго міра заслужилъ онъ своими изображеніями „Данта“ и „Виргилія“. Развитію его таланта и созданію крупныхъ произведеній способствовало прежде всего героическое вдохновеніе, которому онъ обязанъ своими твореніями: „Медел“, „Клеопатра“, „Правосудіе Траяна“, „Взятіе Константинополи“ и др.; и затѣмъ религиозное вдохновеніе, подъ вліяніемъ котораго написаны имъ „Христосъ на крестѣ“, „la Pietà“, „Ecce homo“, „Иисусъ въ лодкѣ“, „Положеніе во гробъ“ и „Св. Севастьянъ“. Драматичность сюжетовъ сочеталась здѣсь съ крайней наивностью чувства.

Поль Деларошъ (1797—1856 г.) избиралъ сюжеты для своихъ картинъ преимущественно изъ новѣйшей исторіи. Съ большимъ драматическимъ выраженіемъ написаны имъ „Смерть герцога Гиза“, „Ришелье“, „Мазарини“, „Марія-Антуанетта“, „Дѣти Эдуарда“, „Іоанна Грей“, „Карль I, оскорбляемый солдатами Кромвеля“ и „Кромвель передъ трупомъ короля“. Только въ послѣдній періодъ своей жизни Поль Деларошъ отдался религиозной живописи. Онъ написалъ много изображеній „Мадонны“ (Vierge), „Моисей, вверженный водамъ Нила“, „Трупъ молодой мученицы на волнахъ Тибра“ и въ особенности много сценъ на тему Страстей Господнихъ. Художникъ этотъ отличается большой смѣлостью композиціи.

Пиподитъ Фландренъ (1809—1864 г.) испыталъ на себѣ вліяніе Овербека и способствовалъ возвращенію французскаго искусства къ религиознымъ сюжетамъ. Онъ украсилъ замѣчательной живописью перковь св. Павла въ Римѣ и церковь Saint Germain des Prés въ Парижѣ. Въ картинахъ этого живописца прекрасно передано религиозное чувство, составляющее большой контрастъ съ напыщенной манерой, присущей произведеніямъ школы Давида. Въ большинствѣ



Рис. 137. Жінця. А. Роберта.

своихъ картинъ, каковы „Проданный Иосифъ“, „Жертвоприношеніе Мельхиседека“, „Разсѣяніе народовъ“, онъ ограничивался простымъ возстановленіемъ историческихъ фактовъ и соединилъ пейзажъ съ фигурами.

Ари Шефферъ, родившійся въ Дордрехтѣ въ 1795 г., посвятилъ себя религіозной живописи по преимуществу. Не смотря на свое происхожденіе изъ Голландіи, онъ можетъ считаться вполне французскимъ художникомъ, ибо артистическое образованіе свое получилъ во Франціи. Первой выставленной картиной его была „Смерть св. Людовика“; затѣмъ онъ написалъ „Посѣщеніе св. Людовикомъ заключенныхъ“, и произведенія эти доставили ему извѣстность. Дальнѣйшія его работы „Трубадуры“, „les Femmes Suhoies“ еще ярче обнаружили его талантъ. Начиная съ этого періода, иди по слѣдамъ Овербека, Шефферъ отдался религіозной живописи. Картины его „Христосъ на Масличной Горѣ“, „Христосъ, призывающій къ Себѣ маленькихъ дѣтей“ отмѣчены силой генія. Его „Христосъ Каратель“ и „Христосъ Утѣшитель“ воскрешаютъ идеалы христіанства. Произведенія эти, дѣлая сильное впечатлѣніе, напоминаютъ манеру Корнелюса и автору ихъ обезпечиваютъ одно изъ почетныхъ мѣстъ среди современныхъ живописцевъ. Манера, какой писаны они, благородная, отдѣлка грандіозная. Любуясь ими, зритель наслаждается вмѣстѣ съ тѣмъ благочестивой передачей евангельскихъ событій такъ, какъ ихъ повимали древніе мастера.

Къ жанровымъ живописцамъ относятся: Ф. Бларъ Менессонъ, Леопольдъ Робертъ, кисти котораго принадлежатъ „Женцы“, (рис. 137) „Молодой грекъ, оттачивающій свой кинжалъ“, „Неаполитанка, оплакивающая развалины своего дома“. Всѣ эти произведенія ифнются весьма высоко. Густавъ Доре въ своихъ изображеніяхъ эпизодовъ изъ Божественной комедіи: „Дантъ и Виргилій въ аду“ и др. увлекаетъ зрителя манерой трактовки сюжета, своимъ рисункомъ и колоритомъ. Въ картинахъ его много фантазіи.

По живописи пейзажной извѣстны: Теодоръ Руссо, Коро, пейзажи котораго полны свѣта и движенія. Укажемъ еще на Добиньи и Дюпре, пользующихся вполне заслуженной извѣстностью. Искусными изобразителями живогныхъ являются — Браскасса, Тройонъ, колористы, полныя чувства, понимающіи искусство, какъ вполне законченный художникъ, и талантливая Роза Бонѣрт. Къ превосходнымъ колористамъ принадлежитъ Робертъ Флери, извѣстныя своею „Jeanne Schore“, „Сценою инквизиціи“, этими шедеврами искусства, написанными правдиво и съ чувствомъ, равно какъ и картинами „Варшавская рѣзня“ и „Послѣдній день Ко-



Fig. 138. Сестры у Аппиана в Риме.

риноа". Въ повѣйшее время получили известность Жеромъ („Гладиаторъ въ циркѣ“, „Сократъ у Алкивиада“, рис. 138), Кабанель и Поль Водри; какъ живописцы народныхъ сценъ, имѣють заслуги Бретонъ и Милле. Курбе славился какъ представитель рѣзкаго реализма; высокодаровитымъ художникомъ былъ погибшій при осадѣ Парижа Анри Реньо (Renault). Въ области батальной живописи стяжали себѣ известность Невилль и Дестайль.

Швейцарія также имѣла искуснаго пейзажиста въ Женевѣ Ал. Каламъ, превосходной манерой писавшемъ величественную альпійскую природу своей родины, тогда какъ Р. Коллеръ въ Цюрихѣ образцово воспроизводилъ жизнь животныхъ, Штюкельбергъ въ Базелѣ писалъ жанровыя сцены и историческія картины въ капеллѣ Телля, а его соотечественникъ Беклинъ получилъ известность своими идеальными пейзажами и фантастическими фигурами.

Голландская школа.

Въ началѣ XIX-го столѣтія цѣль, связывавшая искусство съ періодомъ славы и великихъ людей XVII-го вѣка, была порвана. Тѣмъ не менѣе возрожденіе классической живописи нашло нѣкоторый отголосокъ и въ Голландіи, хотя тутъ собственно оно не выдвинуло на сцену ни одного гениа. Годжесъ писалъ превосходные портреты; Верстегъ заслуживалъ вниманія своими картинами съ прекрасными солнечными эффектами; ванъ-Стри славился пейзажами; въ этодахъ Гульвита обнаружилась манера Рембрандта; Схогелъ (1787—1848 г.) быть можетъ, единственный своими марианами, поразительными по ихъ правдивости, составилъ себѣ известность даже за границей. Тѣмъ не менѣе античный очагъ затемилъ и здѣсь свои искорки. Пинеманъ и Шельфгоуть, каждый въ своемъ родѣ, блестящими произведеніями возбудили энергію нѣкоторыхъ представителей молодежи. Пинеманъ написалъ множество портретовъ, сельскихъ видовъ, жанровъ, въ манерѣ старинныхъ мастеровъ. Пейзажи Шельфгоута (1787—1870 г.), изображавшаго преимущественно зимнюю природу, отличались большой правдивостью. Вообще, произведенія этого художника, всегда тщательно отдѣланныя, создали ему большое имя, и картинамъ съ его подписью цѣнились весьма высоко. Пинеманъ имѣлъ нѣсколькихъ последователей. Сынъ его, Николай, не менѣе его самого, держался хорошихъ традицій школы. Ученикъ его, Израэль, охотно изображающій жизнь, правды, радости и страданія человечества, также съ рѣдкой энергіей поддерживалъ это направление. Во Франціи про-

пѣтала тогда романтическая школа, вліяніе которой сказалось и въ Голландіи. Вліяніе это вкорѣ обнаружилось въ лучшихъ произведеніяхъ молодого Нюйине, увлекавшагося направлеиіемъ этой школы. Картины его — „Пушечный выстрѣлъ“ и „Выступленіе изъ лагеря“, благодаря удачному размѣщенію фигуръ и искусному сочетанію красокъ, производятъ пріятное впечатлѣніе и справедливо могутъ считаться лучшими его работами. Къ сожалѣнію, смерть похитила его въ цвѣтъ лѣтъ. Вальдорпъ, Воебоомъ и Вервееръ слѣдовали тому же направленію, хотя церкви расписаны Воебоомомъ съ большою смѣлостью и самоувѣренностью, въ духъ старинныхъ голландскихъ мастеровъ. Сельскіе голландскіе пейзажи Вервеера, изобилующіе красивыми фигурками, весьма удачны. Вальдорпъ писалъ превосходныя марины. И, однако, все трое въ своихъ произведеніяхъ оставались вѣрны истинному характеру голландскаго искусства. Рокхузенъ является искуснымъ рисовальщикомъ, точно передающимъ все характерныя особенности изображаемаго имъ сюжета. Кудманъ точно также считается не менѣе искуснымъ рисовальщикомъ человѣческихъ фигуръ. Куккукъ прославился своими пейзажами.

Поднятію уровня голландской живописи много способствовали и слѣдующіе дѣятели современной голландской школы: Ванъ Тригтъ, Давидъ Блессъ, Аллебе, Висгонъ, Тенъ-Кате, В. Круземанъ и Н. Круземанъ, въ теченіе двадцатилѣтняго періода пользовавшіеся репутацией извѣстныхъ художниковъ по живописи портретной и исторической. Въ особенности славится первый, нѣкоторыми своими жанрами положительно создавшій себѣ большую извѣстность, какъ искусный рисовальщикъ и хороший колористъ. Картины Шмида также весьма удачны. По изображенію видовъ городовъ крупное имя сдѣлала себѣ Вейсенбрухъ своими симпатичными композиціями и Спрингеръ.

Не менѣе извѣстенъ своими привлекательными маринами Луи Мейсъ. Талантливый живописецъ Альма Тадема, искусно изображающій жизнь египтянъ и римлянъ, создалъ себѣ громкую европейскую извѣстность („Аудіенція у Агриппы“) (рис. 139).

Граверы Коувенбергъ, Кайзеръ, Слѣйтеръ, Рейнефельдъ, ванъ Кестеринъ и другіе талантливые ученики А. В. Тауреля могутъ считаться образцовыми представителями голландской школы гравирования.



Рис. 189. Аудієнція у Агріппі. Альмн Тадемн.

Бельгійская школа.

Искусство въ Бельгiи послѣ Рубенса и ванъ Дейка не заглохло волиѣ. Петръ Вергагенъ (1728—1811 г.) и Вильгельмъ Геррейнесъ (1743—1827 г.) сохранили традиціи фламандскаго искусства, не смотря на дурной вкусъ, господствовавшій въ началѣ XVIII вѣка. Вліяніе Луи Давида, распространившееся во время его изгнанія въ Брюссель (1815—1825 г.), вызвало реформу въ художественномъ преподаваніи, въ основу котораго съ тѣхъ поръ положено было изученіе антиковъ.

Вліяніе это, однако, было только временнымъ. Ванъ Брѣ (1773—1839 г.), Мелинкъ (1781—1839 г.) и Навезъ (1787—1869 г.), въ дѣлѣ преподаванія, правда, явились послѣдователями направленія Давида. За то съ другой стороны были и такіе художники, которые, отрѣшившись отъ тенденціи знаменитаго автора „Горацийевъ“ и „Сабинянокъ“, стремились возвратиться къ традиціямъ фламандскаго искусства. Эпохѣ политической эмансипаціи страны предстояло сдѣлаться также и эпохой возрожденія искусства. Ученикъ Геррейнеса, Густавъ Вапперсъ (1803—1874 г.), отказавшись отъ античныхъ сюжетовъ, старался идти по слѣдамъ Рубенса. Картины его „Лейденскій бургомистръ“ и „Революція 1830 года“ произвели положительную сенсацію и вызвали весьма сильную реакцію противъ школы Давида. Съ этого-то періода и начинается современная бельгійская школа. Около Вапперса сгруппировались Никезъ де-Кензеръ, извѣстный своей картиной „Баталія золотыхъ шпоръ“, и Эрнестъ Слингеленеръ, написавшій „Метители“. Въ то же самое время появляется Луи Галле, замѣчательный историческій живописецъ. Это былъ ученикъ Эпинкена, управлявшаго академіей въ Туринѣ. Онъ дебютировалъ картиной „Христосъ“, находящейся въ Гентскомъ музеѣ. За произведеніемъ „Монтень, посѣщающій Тасса“, послѣдовали великолѣпныя историческія картины: „Огреченіе Карла V“ и „Коронованіе Балдуина Константинопольскаго“, возбуждшія удивленіе артистической Европы. Не меньшій успѣхъ имѣли двѣ картины его, изображавшія: „Послѣднія минуты графа Эгмонта“ и „Высшія почести, возданныя стрѣлками графу Эгмонту и де-Горну“ (побѣдителямъ при Гравелинѣ и Сенъ-Кантенѣ) (рис. 140); обѣ онѣ по выразительности, мастерскому расположенію фигуръ и непогрѣшному рисунку могутъ считаться настоящими шедеврами. На ряду съ славнымъ именемъ Галле слѣдуетъ указать Антуана Виртца (1806—1865 г.). Произведенія его составляютъ цѣлыя музеи въ Брюсселѣ. Имя Виртца вызвало столько

же восторговъ, сколько и критики. Колоссальныя попытки этого художника обнаруживаютъ въ немъ исключительныя таланты. Изъ многочисленныхъ произведеній его особенно замѣчательны: „Надѣніе ангеловъ“ и „Торжество Христа“, исполненныя драматизма.

Своею оригинальностью замѣчательнъ Генри Дейсъ (1815—1869 г.), начавшій жанрами, а затѣмъ перешедшій къ исторической живописи, отличающейся у него глубокимъ характеромъ и чувствомъ, а также богатымъ и сильнымъ колоритомъ. Это высокая, зрѣлая живопись, въ которой строгость Крааха усилена кистью Брюгеля. Лучшими произведеніями его считаются: „Эдиктъ Карла V“ и „Лютеръ ребенокъ“. Вислѣдствіи манера его стала шире. Къ этому времени относятся прекрасныя фрески его въ Антверпенской Ратушѣ. Нота была взята новал, неожиданная и своеобразная; народилось цѣлое множество почитателей его школы. Наиболье выдающимися изъ нихъ были Іосифъ Дейсъ (1821—1865 г.), Феликсъ Девиинъ (1806—1862 г.) и Викторъ Латъе.

Въ это же время Іоаннъ Порталсъ стяжалъ себѣ извѣстность своими изображеніями восточныхъ сценъ и женскими фигурами, исполненными чуждой граціи и предельными по колориту. Но главная заслуга его заключается въ подготовкѣ и благопоколѣнія художниковъ, образовавшихся въ его мастерской, въ ряду которыхъ выдвигаются: Эмиль Вотебель и Эдуардъ Агнесенсъ. Жанръ и пейзажъ въ этотъ періодъ въ Антверпенѣ имѣли своихъ представителей какъ въ Антверпенѣ, такъ и въ Брюсселѣ. Въ Брюсселѣ выдавались: Іоаннъ Баптистъ Мадоу (1796—1877 г.), добросовѣстно передававшій позы и экспрессию формъ, воскрешавшій поселеніе XVIII-го вѣка, и Карлъ Дегру (1825—1870 г.), съ глубокимъ чувствомъ трактовавшій бытъ хижинъ, мансардъ и переулковъ. Его „Молитва передъ обѣдомъ“, находящаяся въ Брюссельскомъ музѣе, представляетъ собою произведение выдающагося колориста. Въ Антверпенѣ по жанру и пейзажу работали: Петръ ванъ Регемортъ (1755—1830 г.), продолжатель Красбека; Дикманъ, авторъ „Слѣдого пинцаго“ (находится въ Национальной галереѣ въ Лондонѣ) и Фердинандъ де Брекедлеръ (1792—1883 г.), учитель Дейса. Кроме того, въ Парижѣ эмигрировали двое бельгийцевъ, своими жанрами создавшие себѣ европейскую извѣстность; это были Флорентъ Виллемсъ, воскресившій симпатичныя сцены изъ жизни дворянства XVII-го вѣка, трактовавшіеся некогда Тероургомъ, Мтерисомъ и Ванъ деръ Нееромъ, и Альфредъ Стевенсъ, изображитель современной женщины и окружающей ее среды. Въ качествѣ первокласснаго виртуоза, Стевенсъ явился инициаторомъ

No. 11111111111111111111



THE LITTLE BOYS AND GIRLS OF THE ...

граціознаго жанра, который наидеть себѣ многочисленныхъ подражателей. „Femme en rose“ и „Bête de la Vierge“ принадлежать къ лучшимъ произведеніямъ его кисти.

Изъ другихъ крупныхъ художниковъ, современныхъ вышеупомянутымъ, слѣдуетъ указать: Лиевина де Винне (1821—1880 г.), портретиста, автора превосходнаго портрета Леопольда I, во весь ростъ, находящагося въ Брюссельскомъ музеѣ; Карла Верлата, съ необыкновенной легкостью трактующаго различныя жанры, въ особенности сцены съ животными; Гюстава Стевенса, превосходнаго колориста, продолжателя традиціи школы XVII вѣка, писавшаго превосходныя картины съ изображеніемъ собакъ, Теодора Фуриуа (1811—1871 г.) и Шполита Буланже (1837—1874 г.), которымъ бельгійскій пейзажъ обязанъ своимъ возрожденіемъ. Фуриуа своими пейзажами, полными иллюзіи, съ пространными, широкими горизонтами, приближается къ правдивости Гоббемъ и Винапта. Буланже пишетъ сцены природы въ самыхъ разнообразныхъ ея проявленіяхъ. Никогда, не исключая даже и прошедшихъ вѣковъ, не существовало въ Бельгіи болѣе искреннихъ, болѣе преданныхъ, болѣе зрѣлыхъ изобразителей пейзажа. Здѣсь же надо упомянуть живописца Клейса (Claus) и ванъ Мура. Первыи своими изображеніями прозрачныхъ водъ Шельды, второй — венецианскими каналами, сверкающими отблескомъ и отраженіями, завершаютъ пляду мастеровъ, которымъ бельгійская школа обязана влѣтановленіемъ своей репутации по всемъ родамъ живописи.

Съ того времени народилось третье поколѣніе художниковъ, стремящихся къ вѣрной передачѣ природы и къ реальному изображенію, сохраняя при этомъ неприкосновенными національные характеръ и кисть. Таковы: Эмиль Вютерсъ, исторический живописецъ и портретистъ, авторъ „Folie de Hugues Van der Goes“, находящейся въ Брюссельскомъ музеѣ; Карлъ Германсъ, изобразитель современныхъ нравовъ, написавшій „Развѣтъ“ въ томъ же музеѣ; Генри де Брекедериъ, небольшие жанры котораго могутъ выдержать сравненіе съ лучшимъ жанромъ въ Голландіи XVII-го вѣка; Альфредъ Верве, живописецъ животныхъ. Въ эти художники являюся продолжателями лучшихъ традиціи прежнихъ фламандскихъ мастеровъ.

За послѣднее время въ Бельгіи привилась стѣнная живопись. Первыи работы въ этомъ родѣ на стеклѣ были исполнены Порталсомъ въ капеллѣ „Братства Христанскаго Догмата“ въ Брюсселѣ. Ему же принадлежитъ живопись, украшающая фронтоны церкви Saint-Jacques-sur-Caudenberghe. Второи опыты стѣнной живописи сдѣланы

былъ ванъ Эйкеномъ въ церкви „Notre Dame de la Chapelle“, въ томъ же городѣ. Гюффенсъ и Свертсъ, по примѣру Портаlesa росписали церкви: св. Николая и св. Георгія въ Антверпенѣ. До того времени трактовались исключительно религіозные сюжеты. Но, начиная съ этого періода, свѣтская исторія также явилась предметомъ стѣнной живописи. Гюффенсъ и Свертсъ росписали Антверпенскую ратушу, но работы ихъ были уничтожены пожаромъ 1858 года. Затѣмъ правительство поручило Клюйзенару такого же рода работу въ Гентскомъ университетѣ. Художники эти воспроизвели здѣсь аллегорію развитія человѣческаго ума; Лейсъ также получилъ правительственный заказъ въ Антверпенской ратушѣ, гдѣ изобразилъ величіе общины, а де Кеизеръ въ музей того же города написалъ исторію фламандской школы.

Въ заключеніе нельзя обойти молчаніемъ и гравюру. Представителями ея являются: Каламати, Эрихъ Борръ, гравюра котораго „Снятие со Креста“ пользуется популярностью; Баль, воспроизводившій картины Галле; Франкъ, выгравировавши картины ванъ Дейка и Портаlesa и „Paul и Virginie“ ванъ Леріуса. Кромѣ того, пользуется также извѣстностью: Мениръ, авторъ прекраснаго эстампа „Охота за крысой“ съ картины Мадоу; Августъ Дансъ, воспроизведши „la Fête de Van der Goes“ Эмили Вогереа, и Блотъ, исполнившій au burin фреску Рафаэля „Тріумфъ Галатеи“. По гравированію на деревѣ славятся Броунъ и Паннемакеръ.

Англійская школа.

Недалеко то время, когда, отдавая англичанамъ пальму первенства въ дѣлѣ промышленности, не признавали за ними артистическаго вкуса. Англійская школа, равно какъ и шедевры Рейнольдса и Тернера, были едва извѣстны. Но за послѣдніе годы вкусъ ихъ усовершенствовался и художественность проникла въ область промышленности. Этимъ внезапнымъ прогрессомъ англійское искусство обязано той энергіи, какую обыкновенно англичане вкладываютъ во все свои предпріятія. Благодаря покровительству государства и щедрости частныхъ лицъ, число музеевъ разрослось, практическія школы изящныхъ искусствъ размножились. Сверхъ того, цѣлая фаланга критиковъ занялась популяризацией и проведеніемъ въ массы разумнаго прекраснаго. Въ это время и для живописи наступилъ блестящій періодъ, не смотря на то, что художники не шли далѣе живописанія портретовъ, пейзажей, жанровъ и животныхъ. Жанръ, созданный Гогартомъ, вышелъ себѣ продолжателя и усовер-

шествователя въ лицѣ Давида Уильки, родившагося въ 1785 году. Манера въ его композиціяхъ болѣе спокойная, болѣе выработанная, нежели у его предшественника. Плодовитый, искусный, глубоконаблюдательный, Уильки обладалъ способностью изображать сцены, въ высшей степени драматическія: влюбленнымъ сюжетомъ его картинъ служили нравы шотландцевъ. Тернеръ — превосходный пейзажистъ, создавшій себѣ громкую извѣстность своими удачными солнечными эффектами. Талантъ сора Чарльза Петлека развился подъ вліяніемъ великихъ итальянскихъ мастеровъ, особенно же венеціанскихъ. Картины его славятся гармоничностью колорита. Ландскапъ своей живописью животныхъ соперничаетъ съ Полемъ Поттеромъ и можетъ быть поставленъ на ряду съ лучшими мастерами. Въ своихъ композиціяхъ онъ достигъ поэтическаго характера, такъ рѣдко встрѣчающагося у его соперниковъ. Въ акварельной живописи Англія, по видимому, достигла неоспоримаго совершенства. Однимъ изъ главныхъ вѣжиковъ этой школы, породившимъ столько последователей, былъ Самуиль Прюэтъ (1784 — 1852), уроженецъ Плимута, давшій сильный толчокъ этой отрасли искусства. Имъ воспроизведено большинство памятниковъ готической архитектуры, какъ въ самой Великобританіи, такъ и нѣкоторые изъ самыхъ достопримѣчательныхъ въ Европѣ.

Оградное явленіе нашего времени составляетъ всеобщій интересъ къ произведеніямъ искусства, чему способствуютъ широко развитыя способы ихъ размноженія. Не только гравюрой на мѣди и на стали, а также и офортами занимаются даровитые художники, не только снова вошли въ почетъ долго остававшіеся въ пренебреженіи гольцинитъ (кенотрафія), которому иѣмны обязаны такими произведеніями, какъ изображеніе иѣменкаго народа и семейной жизни Людвига Рихтера, иллюстраціи А. Менцеля къ „Жизни Фридриха Великаго“ (Куглера) и къ Кленсту, или, напр., иллюстраціи къ библии Юлія Шнорра, но и новое изобрѣденіе, литографія, развивается все шире въ различныхъ способахъ и, наконецъ, ко всемъ этимъ богатымъ средствамъ размноженія прибавляются новыя усѣхи дагерротипа, фотографія, гелиографія и стереоскопія.

ЧЕТВЕРТЫЙ ОТДѢЛЪ.

Музыка.

ВВЕДЕНІЕ.

Основные начала музыки.

Музыка есть непосредственный языкъ души. Звуками легко выражаются впечатлѣнія нашей души; при чередованіи въ извѣстной благозвучной последовательности звуковъ между собою получается музыка. Область звуковъ служитъ для выраженія всевозможныхъ настроеній души - отъ радостно-игриваго до глубоко-грустнаго, отъ спокойно-ровнаго до страстно-бурнаго.

И такъ музыка есть выраженіе душевныхъ движеній въ звукахъ. Главный и существенный элементъ въ музыкѣ - мелодія, т. е. извѣстная последовательность звуковъ, составляющая одно законченное и болѣе или менѣе прекрасное цѣлое. Въ мелодіи намъ дается музыкальная мысль, выражается музыкальное впечатлѣніе извѣстнаго нашего настроенія.

Сопровожденіе мелодіи созвучными ей тонами образуетъ гармонию (аккорды). Последняя усиливаетъ впечатлѣніе мелодіи, дѣлая ее полнѣе; въ то же время она разнообразитъ ее, отбѣиваетъ помощью перехода звуковъ одного порядка (одной тональности) въ другой (помощью модуляціи), вызываетъ различные контрасты, налагаетъ свѣтъ и тѣни на общую картину звуковъ.

Но чтобы звуки мелодіи и гармоніи не терялись безплодно и не перебивали безцѣльно и случайно другъ друга, ихъ последовательность регулируется ритмомъ (метрически размѣръ), потому

что музыка есть выражение чувствъ, настроеній и идей во времени, подобно тому, какъ образовательныя искусства выражаютъ ихъ въ пространствѣ. Вотъ почему музыка связана съ извѣстнымъ расположеніемъ времени и основой ей, какъ и архитектурѣ, служатъ нѣкоторые простые математическіе законы. Въ мелодіи, — чередуются ли долгіе и короткіе звуки или же звуки одинаковой длительности слѣдуютъ одинъ за другимъ, — звуки регулируются тактомъ, зависящимъ отъ особыхъ ритмическихъ удареній на нѣкоторыхъ мѣстахъ мелодіи и составляющихъ ея существенную принадлежность. Эти ударенія слѣдуютъ другъ за другомъ почти всегда въ извѣстномъ симметрическомъ порядкѣ. Такимъ образомъ тактъ является послѣдовательностью ритмическихъ акценто въ извѣстнаго, опредѣленнаго рода. Надо однако замѣтить, что тактъ, эготъ основной законъ музыкально-архитектонической симметріи, не долженъ преобладать надъ свободой выраженія въ музыкальныхъ пьесахъ. Какъ чувства мѣняются, какъ аффекты наши возвышаются или ослабляются, такъ въ одной и той же пьесѣ ритмъ, а стало быть и тактъ естественно можетъ и долженъ ускориться или замедлиться, вообще мѣняться.

Динамикой въ музыкѣ называется интенсивность звука. Сила, съ которою поющій или играющій даетъ звукъ, должна быть вѣрнымъ выразителемъ его внутреннего настроенія, вещественнымъ проявленіемъ его душевныхъ движеній.

При совмѣстномъ дѣйствіи этихъ четырехъ элементовъ мелодіи, гармоніи, ритма, динамики, — музыкальная пьеса производитъ впечатлѣніе художественнаго блага. Но не всегда они употребляются въ одинаковой мѣрѣ: то одинъ, то другой изъ нихъ преобладаютъ. Современные художники, напримѣръ, обратили особенное вниманіе на гармонію, отчасти вѣдѣтвие сравнительной незначительности у нихъ разнообразнаго и непосредственнаго мелодическаго дарованія, отчасти подчинились извѣстному теченію художественныхъ идей нашихъ дней, нашедшему въ гармоніи богатый матеріалъ для обработки. Гармонія, конечно, придаетъ музыкѣ разнообразіе, силу и полноту, но если она переходитъ мѣру, она вызываетъ лишь чувственный эффектъ.

Ни у какого автора нельзя научиться чувствовать и мыслить: чувство должна дать намъ собственная наша душа. Нѣтъ или же ирять съ выраженіемъ на какомъ бы то ни было инструментѣ можетъ только человекъ съ художественно, тонко развитымъ чувствомъ.

Есть два рода музыки: вокальная и инструментальная. Первой по времени была вокальная музыка, пѣнія, — такъ какъ ей для вы-

раженія душевныхъ ощущеній нуженъ только голосъ, которымъ человѣкъ свободно пользуется раньше всего, присоединяя слово къ панъву и тѣмъ придавая болѣе опредѣленный отпечатокъ чувству.

Инструментальной же музыкой слѣдуетъ назвать болѣе рѣзкое и опредѣленное проявленіе чисто музыкальнаго направленія. Тутъ слово не нужно и оно не опредѣляетъ содержанія музыкальной картины.

Но оба рода музыки издавна соединялись между собой. Пѣсня сопровождалась аккомпанементомъ инструментовъ: объ этомъ заключаемъ по египетскимъ стѣннымъ изображеніямъ, по барельефамъ или по рисункамъ греческихъ вазъ. Соединенная вокально-инструментальная музыка не только стремится выразить внутреннее наше чувство, но и представить, изобразить по возможности и событія внѣшняго міра. Въ данномъ случаѣ музыка опять-таки примыкаетъ къ образовательнымъ искусствамъ. Но по естественному историческому ходу музыки, въ ней съ теченіемъ времени произошло распаденіе ея на отдѣльныя области, отличающіяся по содержанію и направленію. Изображеніе внутренняго міра нашихъ чувствъ, чисто лирическая область, дало арію. Желаніе пользоваться музыкальными средствами для передачи отвлеченныхъ, разсудочныхъ понятій поэзіи или для описанія разныхъ явленій внѣшняго міра, не имѣющихъ непосредственно тѣснаго отношенія къ нашему душевному состоянію, породило речитативъ, музыкальную декламацию, — зачатокъ методіи, не доразвившейся до полной возможной для нея формы.

Болѣе богатое развитіе музыкальнаго матеріала, имѣющагося въ распоряженіи музыкальнаго художника, приводитъ къ появленію большихъ и значительныхъ музыкальныхъ произведеній. При спокойной, въ извѣстномъ смыслѣ эпической обработкѣ, соответствующей спокойному теченію эпоса, является ораторія, обыкновенно бравшая теми для себя религіозные и церковные сюжеты, иногда же сюжеты свѣтскіе, но эпическаго содержанія. Стремясь къ изображенію драматическихъ положеній, заимствованныхъ изъ комедии или трагедии, музыка даетъ оперу, смѣсь лирическаго жанра съ драматическимъ. Опера имѣетъ извѣстное сродство съ ораторією, но изъ всѣхъ родовъ музыкальнаго искусства она есть богатѣйшее и совершеннѣйшее созданіе соединенной вокальной и инструментальной музыки. Она основана однако на компромиссѣ; поэзіи тутъ приходится дѣлать не мало уступокъ музыкѣ. Если слову неудобна такая уступка, то ему остается поле чисто драматическаго искусства, но тогда слово должно уже отказаться отъ возможности болѣе страстной окраски, болѣе глубокаго выраженія ощущеній, какое можетъ сообщать ему музыка.

І. Музыка въ древности.

Музыка—одно изъ древнѣйшихъ въ ряду изящныхъ искусствъ. Она вмѣстѣ съ словомъ, и не менѣе его,—природный языкъ чувствующаго человѣка, общій для всего человѣчества. Древнѣйшей ея родиною—для простоты и удобства изложенія—принято считать Азію. Священное писаніе среди людей первыхъ поколѣній называетъ Юбала, „отъ котораго ведутъ свой родъ играющіе на кифарѣ и на арфѣ“. Священное писаніе сообщаетъ намъ далѣе о хвалебныхъ пѣсняхъ Моисея и его сестры Маріамъ; стѣны Іерихона пали при звукахъ трубъ, вошедшихъ уже въ обиходъ евреевъ, едва выходявшихъ изъ кочеваго состоянія. Давидъ, который придалъ евреискому богослуженію много величественности, заботился также и объ усовершенствованномъ религіозномъ пѣніи. Музыкальными инструментами, сопровождавшими служеніе въ храмъ, были какъ можно заключить о томъ изъ разныхъ мѣстъ его псалмовъ—арфа и кифара, трубы и бубны. При Соломонѣ, покровительствовавшемъ искусствамъ, еврейская религіозная музыка достигла еще большаго значенія. Въ его время стали употреблять на музыкальные инструменты уже цѣльное сандаловое дерево.

Нѣтъ недостатка и въ доказательствахъ существованія музыки у египтянъ, при томъ достигшей весьма большаго совершенства. Объ этомъ свидѣлствуютъ какъ исторія, такъ и многочисленныя изображенія пѣнцовъ и пѣвицъ съ арфами и другими весьма разнообразными инструментами, встрѣчающіеся на стѣнныхъ рисункахъ Египта, увѣковѣчившихъ торжества и празднества послѣдняго.

Греки также издревле признали специально важное значеніе музыки. Среди этого щедро-одареннаго способностями народа прежде всего развился родъ искусства, соответствовавшій характеру его общественной жизни—драма, въ которой хоръ былъ видной составною частью. Въ древней греческой драмѣ хоръ состоялъ изъ нѣсколькихъ лицъ, помѣщавшихся во все время представленія въ оркестрѣ (такъ называлось пространство, находившееся между сценою и амфитеатромъ, гдѣ размѣщались зрители: отсюда и нашъ „оркестръ“), въ качествѣ свидѣтелей дѣянія. Когда дѣяніе драмы прерывалось, хоръ пѣлъ строфы, выражавшія сужденія и впечатлѣнія, которыя должны были испытывать присутствовавшіе вѣдѣтвие видѣннаго и слышаннаго. Дошедшія до насъ трагедіи Эсхила, Софокла и Еврипида даютъ намъ образцы подобныхъ возвышенныхъ стрѣфъ хора, хотя и не сохранили ихъ напѣвовъ.

Римляне о музыкѣ заботились не много. Въ истинно римскомъ обществѣ музыка составляла исключительное достоинство рабовъ и вольноотпущенниковъ. Последніе и переносили ее изъ провинціи государства, преимущественно изъ Греціи и съ Востока, въ Римъ.

II. Музыка въ Средніе Вѣка.

Когда всемірное владычество римлянъ распалось, и побѣдоносно вознеслось освобождающее міръ ученіе Христа, тогда, служба новому, глубочайшему созерцанію Божества, музыка получила новыя толчокъ и новое направленіе, давшіе блестящіе результаты, конечно, только въ далекомъ постыдующемъ, черезъ нѣсколько вѣковъ. Первые же зародыши ея тутъ были слабы и робки. Они обнаружилась въ простѣйшемъ видѣ хорового пѣнія, которымъ первые христіане сопровождали свое богослуженіе въ катакомбахъ или въ другихъ мѣстахъ своихъ сборищъ. Трудно остановиться на какомъ нибудь опредѣленномъ заключеніи относительно того, откуда первые христіане черпали напѣвы для своихъ религіозныхъ пѣсповѣній. Безъ сомнѣнія они избѣгали пользоваться напѣвами языческаго богослуженія, но общая музыкальная атмосфера того времени, быть можетъ тогдашніе народныя напѣвы, — дали имъ нужный матеріалъ, сперва несомнѣнно простой, какъ это видно изъ древнѣйшихъ сохранившихся напѣвовъ латинской и греческой церкви.

Первымъ прочнымъ основаніемъ правильнаго церковнаго христіанскаго пѣнія мы обязаны Амвросію, миланскому епископу конца IV-го столѣтія. Пѣвческій ритуаль Амвросія господствовалъ послѣ него слишкомъ двѣсти лѣтъ до тѣхъ поръ, пока папа Григорій Великій не позаботился о дальнѣйшемъ будущемъ церковнаго пѣнія, увеличившаго сильно поити впередъ къ его времени. Онъ увеличилъ число церковныхъ ладовъ Амвросія (предѣлы которыхъ не могли преступать церковныя мелодіи) съ четырехъ до восьми; ему же кажутся мы обязаны опредѣленными знаками нотнаго письма, въ видѣ такъ называемыхъ „песнь“ (нотные знаки, употреблявшіеся въ Средне Вѣка, до изобрѣтенія современнаго намъ нотнаго письма). Въ слѣдующія столѣтія, однако, какъ все вообще средневѣковое искусство, и музыка сдѣлала лишь слабые успѣхи.

Христіанскія, тогда еще полудикія страны Европы, — Франція, Германія и т. д. — пользовались сперва исключительно римскимъ церковнымъ пѣнемъ. Карлъ Великій старался образовать музыкальный вкусъ своего народа, приглашая итальянскихъ церковныхъ пѣвцовъ, уже тогда пользовавшихся большою извѣстностью.

Музыка начала Средних Вѣковъ была преимущественно вокальною, но на блестящихъ празднествахъ того времени появляется и толпа музыкантовъ, сопровождавшихъ пѣніе игрою на разныхъ инструментахъ. Нѣкоторые виртуозы извѣстны даже по имени; напр. въ „пѣснѣ о Нибелунгахъ“ названъ музыкантъ Фолькеръ, свирѣльщикъ короля Отцеля, и др. Наши лѣтописи также упоминаютъ, что при дворахъ нашихъ князей въ X и XI вѣкѣ уже находились пѣвцы и музыканты; преданіе сохранило имя Бална, безъ сомнѣнія одного изъ славянскихъ между ними. Свирѣль, арфа, гусли (псалтеріонъ) и рожокъ были повсюду любимыми инструментами того времени.

Въ Средніе Вѣка, страдавшіе отсутствіемъ научнаго развитія, и музыка двигалась впередъ только очень медленно. Въ это время монахи всего болѣе способствовали развитію церковнаго пѣнія, а вмѣстѣ съ тѣмъ разъясненію законовъ, которымъ слѣдуютъ звуки. Въ X мѣ вѣкѣ во Фландріи мы находимъ въ рукописи монаха Гукбалда первые слѣды ученія о гармоніи. Затѣмъ уже ранѣе существовавшіе нотные знаки усовершенствованы Гвидо изъ Ареццо, итальянскимъ монахомъ. Ноты получили названіе аретинскихъ слоговъ *ut, re, mi, fa, sol, la* — взятыхъ изъ гимна св. Іоанну: *Ut queant laxis Resonare fibris Mira gestorum Famuli Tuorum Solve polluti Labi eratum, Sancte Iohanne*. Впоследствии названіе *ut* почти исчезло изъ употребленія и замѣнилось названіемъ *do*; затѣмъ къ первоначальнымъ шести звукамъ, составлявшимъ извѣстный музыкальный рядъ, былъ прибавленъ седьмой звукъ, названный *si*.

Подобно всемъ искусствамъ того времени, ученая музыка была исключительно въ рукахъ церкви и для ея потребностей. Она разрабатывалась лишь въ монастырскихъ школахъ; немудрено, что, какъ и все образованіе того времени, она носила строго схоластическій отпечатокъ.

Но однако рядомъ съ церковною музыкою существовало и свѣтское искусство, сперва хотя бы въ простѣйшей формѣ — народной пѣсни. XII-е и XIII-е столѣтія представили большіи просторъ для развитія искусствъ. Въ особенности въ Провансѣ стали увлекаться пѣсней и поэзіей; во Франціи, Провансѣ, Италіи распространились трубадуры, въ Германіи — миннезингеры. Когда рыцарская романтика приняла видѣніи мертвенный обликъ, а города и корпорации ремесленниковъ получили сильное развитіе, котораго не имѣли прежде, пѣсенное искусство переселилось въ мастерски бюргеровъ: явились меннезингеры, принадлежавшіе исключи-

тельно къ сословію горожанъ и ремесленниковъ, а не дворянъ, какими всегда были миннезенгеры.

Также и при религіозныхъ представленіяхъ, начавшихся еще въ раннемъ періодѣ Среднихъ Вѣковъ, не было недостатка въ музыкальномъ сопровожденіи. Эти религіозныя представленія, очень распространенныя въ Средніе Вѣка, сохранились кое гдѣ до нашихъ дней, только отчасти утративъ первобытный видъ, напр. въ Баваріи, именно въ Оберъ-Аммергау.

Наступило XV-е столѣтіе, а музыка оставалась все еще при старыхъ и скудныхъ проблескахъ своего выраженія. Дѣйствительно, объ истинно музыкальномъ искусствѣ не могло быть еще рѣчи. Образовательныя искусства и даже поэзія далеко опередили ее: музыка, какою она была тогда, далеко еще не умѣвшая пользоваться своими элементами, конечно, не могла служить для выраженія сколько нибудь сложныхъ душевныхъ ощущеній.

III. Музыка XVI, XVII и XVIII вв. въ Нидерландахъ и въ Италіи.

Подобно тому какъ живопись новѣйшаго времени обязана нидерландцамъ, примѣнившимъ къ ней масляныя краски, такъ и въ музыкѣ нидерландцамъ же суждено было сбросить схоластическія оковы Среднихъ Вѣковъ и положить прочное основаніе дальнѣйшему и высшему развитію искусства посредствомъ разработки законовъ гармоніи.

Чѣмъ для живописи были Губертъ и Іоаннъ ванъ-Энкъ, тѣмъ явились для музыки Дюфай, Окенгеймъ и Жоскенъ де-Пре, разработывавшіе контрапунктъ. Еще дальше ихъ пошелъ Орландо Лассо изъ Монса въ Геннегау (1520—1594 г.г.). Онъ довелъ искусство контрапункта до высшаго совершенства, возможнаго для его времени. Тѣмъ не менѣе напрасно было бы думать, что только совершенство техники его сочиненій, духовныхъ и свѣтскихъ, приводило къ удивленію всю Европу. Его музыка во всякомъ случаѣ говорила своею выразительностью сердцамъ его слушателей, хотя по нашимъ понятіямъ эта выразительность еще не отличается разнообразіемъ оттѣнковъ. Какъ бы то ни было, онъ былъ лучшимъ мелодистомъ по сравненію съ своими предшественниками, пользовался часто для своихъ сочиненій темами народныхъ любимыхъ пѣсенъ, что дѣлало эти сочиненія доступнѣе общему пониманію, а ловкость употребленія имъ техническихъ средствъ еще увеличивала

впечатлѣніе производимое ими. Его рукописи хранятся въ Мюнхенѣ, между прочимъ, семь знаменитыхъ покаянныхъ псалмовъ.

Орландо Лассо былъ послѣднимъ въ ряду великихъ нидерландскихъ мастро; послѣ него въ области музыки значеше нидерландцевъ начинаетъ падать и главенство переходитъ къ Италіи. Произошло это потому, что нидерландскіе авторы наиболѣе значенія придавали только техникѣ искусства: мало-по-малу они впали въ музыкальную схоластику, въ оковахъ которой было немислимо удержать искусство, требовавшее для себя все большей и большей свободы. На югѣ Европы, въ Италіи, начиналось Возрожденіе; его идеи неминуемо должны были коснуться и сущности музыки, какъ онѣ коснулись сущности другихъ искусствъ. Италія естественно дѣлалась музыкальной преемницей нидерландцевъ, у которыхъ учились предшествовавшія поколѣнія ея композиторовъ.

Въ области духовной музыки важнѣйшею личностью среди италійцевъ явился Джіованни Пьерлуиджи да Палестрина. Онъ родился въ Палестринѣ, городкѣ близъ Рима (въ Сабинскихъ горахъ) въ 1524 г. Когда онъ былъ сравнительно еще молодымъ человѣкомъ (1564), на него было возложено порученіе, которое должно было имѣть рѣшающее значеніе для дальнѣйшаго развитія церковной музыки. Папа Пій IV намѣревался было изгнать музыку изъ церкви, такъ какъ въ рукахъ схоластиковъ-нидерландцевъ она удалась отъ истиннаго назначенія и своею вычурностью и педантностью нарушала важность, величіе богослуженія и не соответствовала дѣламъ церкви. Советъ рѣшено было возвратиться къ простому грегорианскому пѣнію и прекратить скандалъ, производимый quasi-ученой музыкой. Болѣе сообразительные изъ числа кардиналовъ, назначенныхъ цаною въ комиссію, снаси однако дѣло музыки. Осуждал пошлое направленіе, господствовавшее въ большинствѣ тогдашнихъ сочиненій, назначавшихся для церкви, они думали, что могли быть и другія сочиненія, которыя бы не профанировали богослуженія и подъ предлогомъ музыкальнаго интереса не оскорбляли педантностями религіознаго чувства вѣрующихъ. Палестринѣ было поручено написать такую мессу. Онъ приготовилъ три обѣдни, изъ которыхъ наибольшій успѣхъ имѣла шестиголосная месса, впоследствии получившая названіе *Missa Macelli* (по имени папы, которому она была посвящена) и очень часто исполняемая вплоть до нашихъ дней. Дѣло музыки было выиграно и она удержалась при богослуженіи. Музыка Палестрины отличается чувствомъ и благозвучіемъ, въ то же время не испортивала и не искажала священнаго текста. Святой отецъ выразился о ней такъ: „Это гармонія новаго пѣнія,

которое апостоль Іоаннъ ѿкогда слышалъ въ небесномъ Іерусалимѣ“.

Со времени Палестрины начинается блестящій періодъ католической церковной музыки въ Италіи. „Stabat mater“, гимнъ, сочиненный имъ для Сикстинской капеллы, считается вѣнцомъ его твореній. Еслибы Палестрина на немъ закончилъ свое творчество, то и этого было бы достаточно для увековѣченія его имени, какъ одного „Преображенія“ достаточно было бы для славы Рафаэля.

Палестрина основалъ новую музыкальную школу, болѣе простую въ употребленіи контрапункта, болѣе разнообразную по гармоніямъ, согласующуюся съ текстомъ и вмѣстѣ богатую достиженіемъ желаемого выраженія. Изъ этой школы въ числѣ другихъ вышелъ Грегоріо Аллегри, композиторъ всемірно извѣстнаго „Miserere“.

Подъ вліяніемъ болѣе свободной жизни въ серединѣ XVI-го вѣка, рядомъ съ церковной, выросла и свѣтская музыка. Изъ народныхъ пѣсеней и танцевъ композиторы развивали болѣе сложныя формы въ своихъ сочиненіяхъ. Свѣтская „искусственная“ музыка, сперва по характеру мало отличавшаяся отъ духовной музыки своей эпохи, мало-по-малу начала приобрѣтать болѣе свободное выраженіе, соответствующее ея истинной сущности. Наконецъ изъ исполненій вокальныхъ пѣсень, болѣею частью мифологическаго или пастушескаго содержанія, сопровождавшихся аккомпанементомъ инструментовъ, въ 1594 г. возникла опера, т. е. исполнявшаяся подъ музыку, составленная изъ сольныхъ и хоровыхъ партій, сценическая пѣса забавнаго или серьезнаго содержанія. Первые произведенія, которыя можно считать операми, были „Daphne“ и „Euridice“, оба — произведенія флорентинца Джіак. Перри. Строго говоря, опера была попыткой воскресить древнюю греческую драму, предпринятою нѣсколькими итальянскими эллинистами. Древняя драма не было воскрешена, но создался новый родъ искусства, быстро приобрѣтшій общее сочувствіе и постепенно получившій формы, извѣстныя намъ въ наши дни. Почти одновременно возникла въ Римѣ ораторія, музыкальная духовная драма. Какъ въ это, такъ и въ послѣдующее столѣтіи музыка процвѣтала въ Италіи наравнѣ съ другими искусствами и вообще съ науками; наступилъ, для нея действительно блестящій періодъ, періодъ славы, который сдѣлалъ музыкальное вліяніе Италіи рѣшающимъ для всей Европы. Въ разныхъ столицахъ Италіи, составившей тогда нѣсколько отдѣльныхъ и довольно сильно различавшихся въ своихъ художественныхъ вкусахъ государствъ, образовались оперныя школы съ опредѣленнымъ характеромъ. Наиболѣе знаменитою по ряду явившихся

въ ней блестящихъ талантовъ была неаполитанская, особенно разработывавшая мелодію. Алессандро Скарлатти (1650—1725 гг.), основатель этой школы, былъ однимъ изъ величайшихъ мастеровъ своего времени, имѣвшимъ значеніе не только по глубочайшему знанію законовъ контрапункта, но и по драматической декламации и по созданію мелодіи, исполненныхъ возвышенной и разнообразной красоты.

Значеніе направленія Скарлатти еще болѣе усилилось, благодаря превосходному ученику его, Дуранте, который посвятилъ свой талантъ преимущественно церкви, тогда какъ его столько же богато-одаренный современникъ Леонардо Лео писалъ превосходныя вещи не только для церкви, но также и для театра.

Съ развитіемъ оперы искусство пѣнія достигло большого развитія. До своего апогея оно дошло въ XVIII вѣкѣ, когда въ Италіи находились такіе знаменитые учителя пѣнія какъ Николо Порпора, котораго въ этомъ искусствѣ еще болѣе превзошелъ ученикъ его Карло Броски (или Фаринелли). Ученикъ послѣдняго, Каффарелли, сопрано, приводилъ въ восторгъ своимъ пѣніемъ всю Европу. Одной изъ замѣчательнѣйшихъ пѣвицъ въ XVIII вѣкѣ была знаменитая Фаустина Бордони (замужемъ за композиторомъ Гассе), затѣмъ—Куццони, Стради, Габріэли и др.

Рядомъ съ оперною и вокальною музыкою совершенствовалась виртуозная область. Такъ въ развитіи фортепіанной музыки составилъ эпоху Доменико Скарлатти, сынъ упомянутаго выше Алессандро Скарлатти. Струнные смычковые инструменты, перешедшіе въ Европу съ Востока, нашли въ Италіи особенно благоприятную для себя почву. Начиная съ Корелли въ теченіе XVII, XVIII и XIX-го вѣка Италія не переставала давать намъ великолѣпныхъ скрипачей, стоявшихъ во главѣ этой области всей Европы. Паганини произвелъ переворотъ не только въ скрипичной технику, но не остался безъ косвеннаго вліянія и на технику другихъ инструментовъ, напр. фортепьяно.

Органная музыка ведетъ свое начало съ первыхъ временъ христіанства, ставши твердо на ноги именно въ Италіи. Людовикъ Благочестивый заказалъ въ Венеціи органъ для Ахенской церкви, но много спустя, въ XIII вѣкѣ, органъ еще представлялъ собою рѣдкое, высоко цѣнившееся сокровище и былъ еще далекъ отъ совершенства. Въ XVI в. въ Италіи славилась два знаменитыхъ мастера органной музыки, два Габріэли, бывшіе одинъ за другимъ органистами при церкви св. Марка въ Венеціи; оба принадлежали къ венеціанской школѣ, которая наравнѣ съ римской и неаполитанской была важнымъ расадникомъ музыкальнаго искусства.

Послѣ трехсотлѣтняго господства итальянской музыки въ образованномъ мірѣ, итальянцы не могли удержать болѣе за собою это первенствующее значеніе: въ XVIII вѣкѣ они стали впадать въ сланцавое и рутинное манерничанье.

Первенство въ музыкѣ перешло къ нѣмцамъ.

IV. Нѣмецкая музыка до 1750 г.

Нѣмецкая музыка, какъ искусство, пробудилось впервые подъ вліяніемъ иностраннымъ. Когда въ Германіи только что начинала развиваться музыкальная жизнь, нидерландцы уже почти отошли въ прошлое, а итальянцы служили образцами для всей Европы; они-то впервые и открыли нѣмцамъ глаза на чудеса музыкальнаго міра. Но нѣмцы не остались подражателями: они настолько опередили своихъ учителей, что до послѣдняго времени въ музыкальной области ни одинъ народъ не могъ равняться съ ними по разнообразію идей, по смѣлости гармоническихъ комбинацій и по глубинѣ выраженія чувствъ. Нѣмецкая музыка поднялась въ идеальныя сферы впервые во время реформациі.

Мартинъ Лютеръ, умѣвшій цѣнить высокое художественное и нравственное значеніе музыки, постоянно совѣтовалъ обучаться ей. Другъ лучшихъ музыкантовъ своего времени, онъ и самъ сочинялъ новыя мелодіи и своимъ примѣромъ возбуждалъ энергію въ другихъ. Такимъ образомъ при этомъ настроеніи въ лютеранской церкви сразу появилось множество хоральныхъ мелодій.

Во второй половинѣ XVI-го вѣка церковное лютеранское пѣніе, не смотря на разныя догматическія споры о текстахъ его, продолжало развиваться. Музыка осталась чуждой вліянію тогдашнихъ богословскихъ пресирательствъ.

При Іоганнѣ Эккардѣ, ученикѣ Орландо Лассо, форма мотета (церковнаго концерта) мало-по-малу перешла въ простое пѣніе всѣхъ прихожанъ (хоровое), а хораль развился въ форму строфъ для одного голоса, исполняемыхъ подъ аккомпанементъ органа.

Но уже въ концѣ XVI-го вѣка итальянское вліяніе получило значеніе и въ лютеранскомъ церковномъ пѣніи, въ которое вообще проникъ тогда свѣтскій элементъ. Это направленіе особенно поддерживалъ Генрихъ Шютцъ, представитель „новаго стиля“.

Домашняя или камерная музыка въ тѣсномъ смыслѣ, т. е. всѣ маленькія музыкальныя пьески, назначенныя не для публичнаго исполненія, а для исполненія въ домашнемъ кругу, — получила свое начало также въ этомъ столѣтіи. Флейта, скрипка и лютня был

тогда въ наибольшомъ почетѣ. Между клавишными инструментами занималъ первое мѣсто органъ, не только въ церкви, но и въ свѣтскомъ кругу, наравнѣ съ клавесиномъ. Въ этотъ періодъ начала развиваться и скоро приобрѣла господство въ Германіи—опера. Какъ фантастическое представленіе, какъ нѣчто полное контрастовъ—шутки и игривости, возвышеннаго и зауряднаго, опера пришлась всѣмъ по сердцу. Средневѣковая драма-мистерія получила сильный ударъ: ей мѣсто заняла опера. Конечно, тогдашняя опера не имѣла ничего общаго съ тѣмъ, что мы соединимъ теперь съ понятіемъ объ оперѣ. Нѣмецкая опера, если она не подражала итальянской, было нѣчто въ родѣ водевиля съ музыкою,—спеціальныи типъ, сохранившійся въ Германіи до нашего столѣтія включительно, — но все-таки въ свое время это былъ большой шагъ для нѣмецкаго искусства. Отцомъ нѣмецкой оперы признается Генрихъ Шютцъ. Текстъ первой оперы принадлежитъ Мартину Опену, который перевелъ на нѣмецкій языкъ „Daphne“, произведеніе итальянцевъ Рипуччини и Пери.

Тридцатилѣтняя война на долго задержала умственное развитіе Германіи и остановила въ ней успѣхи искусствъ. Музыка тоже пострадала въ эту эпоху; вниманіе снова перешло на Италію и никакія издержки не препятствовали нѣмецкимъ властителямъ приглашать итальянскихъ музыкантовъ и пѣвцовъ. Только на сѣверѣ Германіи, въ дворахъ владѣтельныхъ лицъ, въ вольныхъ городахъ сохранился интересъ къ нѣмецкому искусству. Такъ въ Гамбургѣ нѣмецкая опера достигла было значительной высоты, но блескъ этого опернаго періода скоро потухъ.

Нѣмецкая органная музыка начинаетъ все болѣе и болѣе развиваться въ XVI-мъ вѣкѣ; въ XVII-мъ вѣкѣ слѣдуетъ считать въ числѣ другихъ отличныхъ органистовъ Г. Фробергера въ Маницѣ.

Но своего апогея органная музыка достигаетъ только въ лицѣ артистовъ семейства Бахъ, именно въ лицѣ Іоанна Себастіана Баха, родившагося въ 1685 г. въ Эйзенахѣ. Его жизнь—образецъ скромности и труда. Онъ жилъ очень долго въ Лейпцигѣ, умеръ въ 1750 г., въ послѣдніе годы потерявъ зрѣніе. Проникнутый восторженной религіозностью, онъ вернулся къ строгому направленію нѣмецкой музыки и своими сочиненіями для органа и своими возвышенными фугами и музыкой Страстей („Страсти по Маттею“ и „Страсти по Іоанну“), кантатами, мотетами, хорами приобрѣлъ нѣмецкой музыкѣ ея права на общее вниманіе и удивленіе. Въ области органной музыки не выработано и теперь еще ничего такого, что могло бы превзойти созданное имъ.

Изъ сыновей его ближе всѣхъ подходитъ къ своему отцу младшій — Фридеманъ. Другой сынъ его, Эммануилъ, писавшій свѣтскую музыку, имѣеть особенное значеніе для историковъ, какъ одинъ изъ создателей новѣйшаго направленія фортепьянной музыки.

Къ этому же времени относится появленіе знаменитыхъ ораторій Георга Фридриха Генделя, пользующихся одинаковою популярностію какъ въ Германіи, такъ и въ Англіи, гдѣ Гендель прожилъ большую половину своей жизни. Гендель родился въ 1685 г. въ Галль; повинувшись волѣ своего отца, онъ изучалъ право. Желаніе видѣть свѣтъ увлекло его, почти еще юношею, въ Гамбургъ, гдѣ въ то время кипѣла дѣятельная музыкальная жизнь. Гендель всецѣло отдался ей, и тутъ поставилъ свою первую оперу, имѣвшую очень хорошій успѣхъ. Съ этого времени онъ посвящалъ себя исключительно музыкѣ, ѣздилъ въ Италію, гдѣ на разныхъ сценахъ поставилъ съ успѣхомъ множество оперъ; затѣмъ по возвращеніи занялъ мѣсто канцельмейстера въ Ганноверѣ, а съ 1712 г. изоралъ своимъ постояннымъ мѣстопробываніемъ Англію. Хотя оперы его очень нравились, но онѣ не выходили изъ обычнаго уровня тогдашнихъ оперъ, ничѣмъ отъ нихъ не отличаясь. Онъ бросилъ этотъ родъ и вступилъ на путь, который долженъ былъ доставить ему чрезвычайную славу; онъ отдался ораторіи и на этомъ поприщѣ достигъ высоты рѣдкаго мастерства. Широкия рамки сюжетовъ, которые онъ бралъ для своихъ ораторій, позволяли ему развернуть тутъ большія хоровыя и инструментальныя силы. Отъ сольнаго пѣнія, составившаго сущность тогдашнихъ оперъ, онъ передвинулъ въ своихъ ораторіяхъ центръ тяжести къ хоровымъ массамъ, давши имъ большой размахъ. Эта новизна пріемовъ, столь отличавшаяся отъ обычной оперной заурядности, не могла не поразить его современниковъ и не упрочить за нимъ исключительнаго мѣста въ ихъ глазахъ. „Мессія“ начался рядъ его крупныхъ твореній; за нимъ слѣдовали: „Самсонъ“, „Иуда Маккавей“, „Иисусъ“, „Освиръ“, „Аталія“, „Израиль въ Египтѣ“, „Саулъ“ и др.

Гендель представляетъ собой полную противоположность Баху. Последній, проводивши жизнь въ тишинѣ среди своихъ учениковъ и многочисленнаго семейства, не былъ популяренъ уже по сложности своихъ твореній, тогда какъ первизн, вращался въ живомъ водоворотѣ свѣта, пользовался влияемъ въ кругу высокопоставленныхъ лицъ; счастье избаловало его славой и богатствомъ, свѣдало знаменитымъ среди чужого народа, высоко чтущаго его. Общее во вѣднѣйшей ихъ жизни то, что они оба — саксонцы низшаго сословія о ставались дѣятельными до послѣдняго дыханія жизни и проиня

путыми духомъ протестантской религіи. Они завершаютъ и сосредоточиваютъ въ себѣ періодъ подъема и развитія духовной протестантской музыки, представителями которой они были и которую понимали съ религіознымъ воодушевленіемъ Лютера.

V. Нѣмецкая музыка классическаго періода.

Процвѣтаніе нѣмецкой музыки совпадаетъ съ развитіемъ нѣмецкой поэзіи; обѣ достигаютъ вершины классическаго совершенства въ концѣ второй половины XVIII-го вѣка. Въ области церковной музыки апогей былъ достигнутъ уже ранѣе Себастьяномъ Баховъ; теперь высшей самостоятельности, замѣчательнаго блеска достигли опера и инструментальная музыка.

Глюкъ, Гайднъ, Моцартъ — вотъ тѣ возвышенныя художники нѣмецкой музыки въ XVIII вѣкѣ, которые по силѣ не уступаютъ своимъ предшественникамъ Баху и Гейделю, а по оригинальности и разносторонней изобрѣтательности превосходятъ ихъ. Они надолго сдѣлались предметами почитанія для современниковъ и для потомковъ и во всякомъ случаѣ точкой исхода оперы нашихъ дней.

Христофоръ Виллибальдъ Глюкъ, родившійся въ 1714 г., первое музыкальное образованіе получилъ въ Прагѣ, но потомъ жилъ попеременно въ Итали, Лондонѣ, Вѣнѣ и Парижѣ. Въ своихъ первыхъ произведеніяхъ онъ примыкалъ къ господствовавшему тогда итальянскому направлению, но во время пребыванія въ Вѣнѣ (1762—1769 г.) измѣнилъ свои взгляды на задачи оперы, найдя, что послѣдняя можетъ быть музыкальною драмою, а не сборникомъ только арій и дуэтовъ для пѣвцовъ. Первыми плодами этого реформаторскаго движенія явилась опера „Орфей и Эвридика“, въ вѣнскомъ оперномъ театрѣ заслужившая большое одобреніе. Еще свободнѣе отъ господствовавшихъ традиціи была слѣдующая его опера „Альцестъ“. Но тѣмъ не менѣе рутинна относительно оперы были все-таки еще очень сильна какъ въ самой Вѣнѣ, такъ и вообще во всей Германіи. Вслѣдствіе этого онъ отправился въ Парижъ, отличавшійся и тогда свободою мысли, и при посредствѣ наследной принцессы, Маріи-Антуанетты, его ученицы, ему, хотя и иностранцу, удалось поставить на сценѣ парижской оперы свою „Ифигенію въ Авлидѣ“. Впечатленіе было чрезвычайное, и эта опера въ теченіе двухъ лѣтъ выдержала 170 представленій — необыкновенное число для того времени!

Одна за другой слѣдоваль рядъ его оперъ — „Ифигенія въ Тавридѣ“ и др., свидѣтельствовавшихъ о серьезномъ его стремленіи дать оперѣ естественность и поэтическое, драматическое значеніе паравиѣ съ музыкальнымъ. Усиѣхъ въ Парижѣ Глюкъ имѣлъ чрезвычайный, хотя и не безъ упорной, страстной борьбы партій. Партія итальянскаго направленія, представителемъ котораго въ Парижѣ былъ въ то время итальянецъ Ниччини, упорно боролась противъ новыхъ взглядовъ на оперу. Въ сущности противники Глюка остались при своихъ взглядахъ, доказательствомъ чему служитъ громадный усиѣхъ во Франціи — черезъ какія нибудь 30 лѣтъ — россиниевскихъ и вообще итальянскихъ оперъ и итальянское направление доброй половины французскихъ авторовъ, непосредственно слѣдовавшихъ за Глюкомъ. Но побѣду за послѣднимъ можно считать уже потому, что взгляды и положенія его относительно оперы получили во Франціи права полного гражданства и чрезвычайно повліяли на общій складъ французской оперы въ XIX-мъ столѣтіи.

Послѣдніе годы жизни Глюкъ провелъ въ Вѣнѣ, гдѣ умеръ 17-го ноября 1787 года.

Глюкъ былъ художникъ-мыслитель въ полномъ смыслѣ этого слова, но его герои принадлежать отдаленному времени (греческому героическому и мифологическому періодамъ), и потому его произведенія не нашли себѣ въ Германіи настоящей ослѣдности. Большая заслуга Глюка та, что онъ старался спасти драматическую музыку отъ вторгавшихся въ нее нездоровыхъ заблужденій и сообщилъ ей благородство и идеальный полетъ. Но такъ какъ всякія реформы заключаютъ въ себѣ зародышъ новаго развитія, то композиторъ обѣихъ „Ифигеній“ оставилъ богатое наслѣдство для своихъ преемниковъ, преимущественно для творца „Донъ-Жуана“.

Какъ предшественникъ Гайдна въ инструментальной музыкѣ, имѣеть особенное значеніе вышеупомянутой Эммануиль Бахъ.

Э. Бахъ былъ замѣчательный реформаторъ-пианистъ, но онъ и въ вокальныхъ произведеніяхъ показалъ себя достойнымъ своего отца. Между его большими произведеніями можно назвать: „Израильтяне въ пустынь“, „Утренняя пѣснь въ день сотворенія міра“, „Воскресеніе и Вознесеніе Иисуса Христа“.

Изъ числа церковныхъ композиторовъ сѣверной Германіи къ Баху примыкають Г. У. Гомилтусъ, Іоганнъ-Фридрихъ Доресъ и І. Г. Ролле, наконецъ Граунъ. Оперы Грауна забыты, но его музыка къ ораторіи „Смерть Спасителя“ не утратила до сихъ поръ своего значенія.

Въ до-моцартовскій, современный Глюку, періодъ, Гассе и Пауманичъ были въ Германіи главными представителями итальянскаго опернаго направленія. Послѣдній обратился впоследствии къ церковной музыкѣ; его „Молитва Господня“, на текстъ Клоппштока, цѣнится и до сихъ поръ.

Непосредственныхъ послѣдователей глюковскаго стиля въ Германіи мало; между ними отчасти можно считать І. Г. Гиллера, чловѣка съ разносторонними заслугами въ музыкальной области. Будучи канцельмейстеромъ въ Лейпцигѣ, онъ исправилъ мелодіи въ церковномъ лютеранскомъ пѣніи. Его книга хораловъ была очень распространена, а изъ его простыхъ, проникнутыхъ истиннымъ чувствомъ пѣсенъ многія сдѣлались народными.

Госифъ Гайднъ родился въ 1732 году въ нижнеавстрійской деревнѣ Рорау; онъ рано обнаружилъ значительный музыкальный талантъ, но сколько нибудь прочнаго положенія достигъ, сдѣлавшись канцельмейстеромъ князя Эстергази, — постъ, который Гайднъ занималъ 30 лѣтъ, до самой смерти князя. Слава его распространилась постепенно, но широко. Уже будучи старикомъ онъ принялъ приглашеніе въ Англію, гдѣ нашелъ блестящій приемъ. Въ Лондонѣ пришла ему мысль создать свое величественное произведеніе „Отвореніе моря“. Нѣсколько лѣтъ спустя онъ написалъ „Времена года“; эта ораторія также была принята съ восторгомъ.

Гайднъ умеръ 31-го мая 1809 г., всѣми цѣнимыи, будучи общимъ кумиромъ. Въ его произведеніяхъ отражаются простота и естественность, юморъ и привѣдливость. Вся гамма душевныхъ ощущеній, начиная отъ свѣтлаго ликования и кончая страхомъ таинственности, находилась въ распоряженіи его; замѣтимъ что мѣра и грація никогда не покидали его.

Онъ написалъ 118 симфоній, 83 квартета, 15 мессъ, 5 ораторій, 19 оперъ, 44 сонаты, массу романсовъ и другихъ музыкальныхъ произведеній. Изъ этого огромнаго числа произведеній далеко не всѣ одинаковаго достоинства; всего менѣе значенія имѣють его оперы. Но талантъ его проявился во всемъ блескѣ въ инструментальной области, до него, можно сказать, не существовавшей. Гайднъ признается создателемъ этой области, получившей съ его времени такое развитіе; тутъ онъ былъ учителемъ Моцарта. Онъ далъ истинную форму квартету и симфоніи и его преемники шли тутъ по указанному имъ пути, разрабатывая положенныя имъ начала.



Рис. 141. Иосифъ Гайднъ.

Вольфгангъ Амадей Моцартъ, родившійся 27-го января 1750 г. въ Зальцбургѣ, сынъ вице-капельмейстера мѣстнаго архіепископа, въ ранней юности отличался необыкновенною музыкальностью; уже 4-хъ лѣтъ онъ игралъ на фортепіано, а пяти сочинялъ маленькія пьески, которыя отецъ его записывалъ на бумагу. Во время совершенныхъ имъ тогда съ отцомъ путешествій онъ вызывалъ удивленіе и въ Вѣнѣ, и въ Лондонѣ, гдѣ восьми лѣтъ написалъ первую сонату, и въ Парижѣ, гдѣ написалъ симфонію для оркестра. Тринадцати лѣтъ Моцартъ на столько хорошо владѣлъ техникою своего искусства и разныхъ инструментовъ, что былъ сдѣланъ концертмейстеромъ въ Зальцбургѣ. Но небольшой городъ не могъ быть для него желаннымъ поприщемъ: онъ отиралился въ Италію, гдѣ всѣхъ приводилъ въ восторгъ своимъ талантомъ. Возвратясь на родину, онъ рѣшилъ было поселиться въ Парижѣ, но здѣсь обманулся въ ожиданіяхъ: въ Парижѣ юноша не нашелъ уже того участія, какое принимали въ ребенкѣ; онъ долженъ былъ покинуть Францію, не найдя поля своему таланту.

Важнѣйшій періодъ дѣятельности Моцарта начинается съ переселенія его въ Вѣну въ 1781 году. По приглашенію императора Иосифа II онъ написалъ оперу „Похищеніе изъ сераля“, на пѣсенки тексты, что было нововведеніемъ для придворнаго театра. Онъ закончилъ ее очень скоро и, не смотря на интриги итальянскихъ придворныхъ пѣвцовъ и композиторовъ, опера имѣла шумный успѣхъ. Императору, однако, она не понравилась, что повредило матеріально на дальнѣйшую карьеру Моцарта.

Въ 1786 году появилась „Свадьба Фигаро“, но въ Вѣнѣ она была принята дурно. Зато въ Прагѣ она имѣла такой необычайный успѣхъ, что Моцартъ по просьбѣ импрессаріо и въ благодарность жителямъ Праги далъ обѣщаніе написать оперу специально для пражскаго театра. Дѣйствительно, въ 1787 году вышелъ въ свѣтъ „Донъ Жуанъ“. Еще никогда до того времени не было столь тонко, изящно и глубоко изображена музыкаю дѣятельна человѣческихъ ощущеній. „Партитура Донъ Жуана, — говоритъ одинъ изъ биографовъ Моцарта, — представляетъ полное выраженіе той всесторонности, которая составляетъ главную черту моцартовскаго гения“.

Въ послѣдній годъ жизни Моцартъ написалъ „Волшебную флейту“ и „Милосердіе Тита“. Первая далаась по всей Германіи съ огромнымъ успѣхомъ и сдѣлала имя композитора народнымъ. Вторая — случайная опера — осталась незамѣченной.

Послѣднее дыханіе его художественнаго гения посвящено религіозной музыкѣ. Моцартъ чрезвычайно расширилъ область музы-

кальнаго искусства. Оперу онъ вновь окрылилъ сочетаніемъ нѣмецкаго духа съ итальянскимъ, придавъ ей вмѣстѣ съ тѣмъ выразительность музыкальной драмы; камерную и квартетную музыку онъ наполнилъ страстностью богатой душевной жизни; симфонію

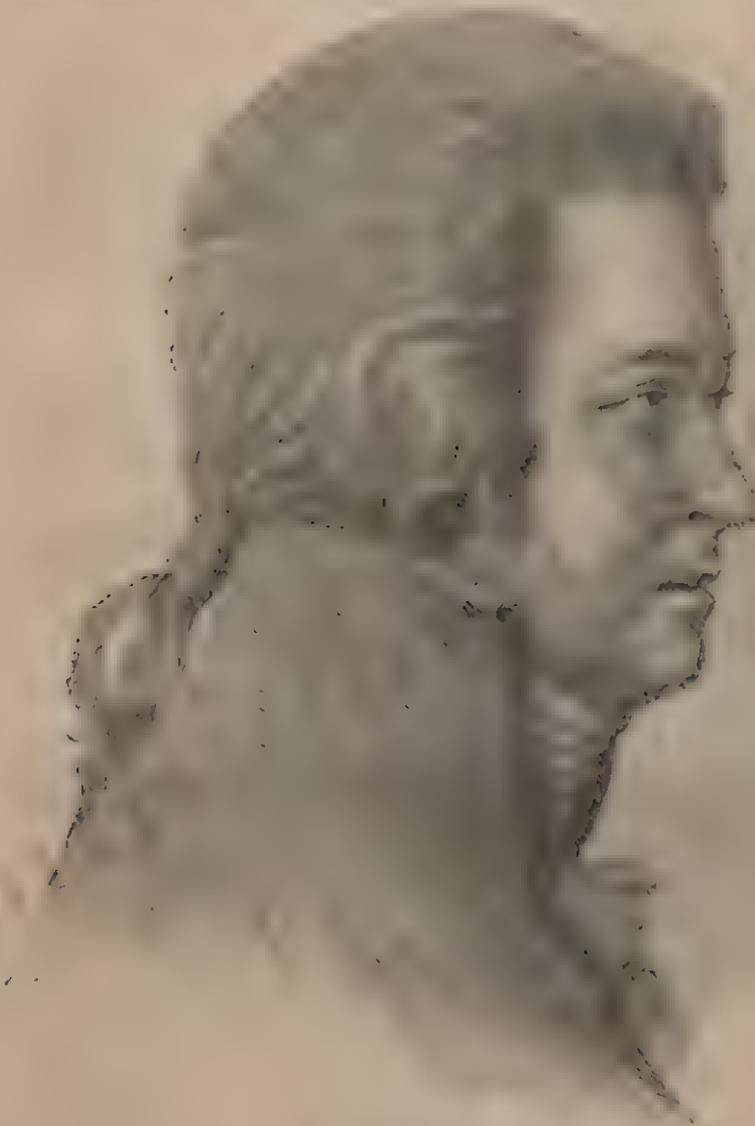


Рис. 142. Вольфгангъ Амадей Моцартъ.

вмѣстѣ съ Гайднамъ и независимо отъ него, въ томъ видѣ, въ какомъ она извѣстна намъ и до сихъ поръ, вознѣсиль до цѣлостной картины. Наконецъ, онъ написалъ „Реквиемъ“, церковное сочиненіе, которое величественностью, идеальнымъ полетомъ мыслей не уступитъ ни одному изъ предшествовавшихъ его сочиненій.

Смерть великаго художника послѣдовала 5-го декабря 1791 г., когда ему только что исполнилось 35 лѣтъ. Незадолго передъ тѣмъ онъ былъ назначенъ помощникомъ капельмейстера при церкви св. Стефана, что отчасти должно было обезпечить его матеріальное существованіе.

Въ Германіи на сѣверѣ не было такого центра для музыкальной дѣятельности, какимъ Вѣна была на ея югѣ. Послѣ Баха въ Лейпцигѣ наступаетъ какъ бы затмѣніе: въ этомъ городѣ долго нѣтъ значительнаго композитора. Въ разныхъ столицахъ Германіи, какъ напримѣръ въ Берлинѣ и въ Дрезденѣ, господствуетъ итальянскій элементъ.

Глюкъ, Гайднъ, Моцартъ сдѣлали Вѣну средоточіемъ музыкальной дѣятельности южной Германіи. Правда, до Іосифа II тамъ преобладала еще итальянская музыка и великимъ цѣмечкимъ композиторамъ приходилось бороться съ равнодушіемъ соотечественниковъ, но во всякомъ случаѣ музыкальное искусство нашло радушный пріемъ и при императорскомъ дворѣ, и у богатаго дворянства.

Благодаря многочисленнымъ частнымъ оркестрамъ этого дворянства, камерная музыка для струнныхъ инструментовъ достигла особеннаго развитія въ это время. Въсѣтъ съ тѣмъ съ усовершенствованіемъ фортепьяно и литература для послѣдняго инструмента стала развиваться необыкновенно быстро.

Такимъ образомъ, когда названные великіе художники, такъ сильно деиновивше впередъ искусство, уже сошли со сцены и дѣйствовали ихъ ученики, имѣвшие гораздо меньшій талантъ, Вѣна сохранила за собою музыкальное первенство еще на десятки лѣтъ, тѣмъ болѣе, что на смѣну Моцарта тамъ явился Бетховенъ.

Подобно тому какъ Моцартъ достигъ апогея въ оперѣ, Бетховенъ, третья звѣзда этого періода, занимаетъ первое мѣсто въ области инструментальной музыки. Его дѣятельность можно считать вѣнцомъ этой имъ завершаемой музыкальной эпохи.

Людвигъ ванъ Бетховенъ родился въ Боннѣ въ 1770 г., гдѣ его отецъ былъ пѣвчимъ въ капеллѣ курфюрста. Условия его дѣтства рано вызвали въ немъ чувство собственнаго достоинства, нѣкоторую замкнутость и стремленіе къ свободѣ. Музыкальные его успѣхи были оцѣнены, такъ что пятнадцати лѣтъ онъ былъ назначенъ органистомъ въ капеллѣ пфальцкаго курфюрста Макса Франца, брата императора Іосифа I. Въ 1792 г. онъ переселился навсегда въ Вѣну; здѣсь до конца жизни онъ работалъ съ неутомимой энергіей.

Онъ жилъ въ общеніи съ знатнѣйшими и лучшими людьми австрійской столицы, ободряемый общимъ участіемъ. Но постепенно жизненныя обстоятельства стали складываться противъ него и, въ довершеніе всего, его постигло горчайшее несчастіе для музыканта,



Рис. 143. Людвигъ Бетховенъ.

ослабленіе слуха, перешедшее впоследствии въ полную глухоту. Онъ умеръ 56 лѣтъ, 26 марта 1827 года.

Талантъ его развернулся необыкновенно быстро. Начавъ съ повторенія того, что говорилось другими, онъ скоро явился уже виолнѣ.

самостоятельнымъ, шагнувъ при этомъ такъ далеко, какъ никто изъ его предшественниковъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ на много лѣтъ опередивши будущія поколѣнія музыкантовъ. Его произведенія по общему ихъ характеру обыкновенно дѣлятся на три періода.

Первый періодъ слѣдуетъ признать подражательнымъ; въ немъ Бетховенъ еще подчиняется влиянію своихъ образцовъ—Гайдна и Моцарта. Сюда между прочимъ относятся двѣ первыя его симфоніи C-dur и D-dur.

Второй періодъ полонъ самостоятельности, блестящія и особенно плодотворныя. Сюда принадлежатъ симфоніи „Егѳска“, B-dur, C-moll, пасторальная симфонія и многія другія произведенія, большинство сонатъ, квартеты, какъ и превосходная опера „Фиделіо“.

Въ третьемъ періодѣ гений Бетховена выступаетъ рѣшительнѣе на новый путь, но становится труднѣе для пониманія большинства. Сюда относятся *Missa solemnis*, девятая симфонія и послѣдніе квартеты.

Послѣднія произведенія Бетховена, во многихъ отношеніяхъ слѣвавшіяся исходной точкой для сочиненій будущихъ поколѣній, не нравились его современникамъ; они не могли цѣнить именно того, что придавало этимъ сочиненіямъ такое значеніе: ихъ оригинальности, свободы формъ, отрѣшенія отъ условности, которая успѣла уже выдѣрнуться въ искусство, опираясь на авторитеты Гайдна и Моцарта, отчасти даже самого Бетховена.

Подъ конецъ своей жизни великій маэстро былъ почти одинокимъ на своей второй родинѣ; всѣ кинулись на обольстительныя мелодіи Россини, сразу завоевавшего себѣ общее расположеніе.

VI. Музыка XIX-го вѣка.

Во Франціи до Джованни Баттиста Люлли не можетъ быть рѣчи о музыкѣ какъ объ искусствѣ. Люлли, родомъ итальянецъ, первый положилъ начало серьезному музыкальному развитію Франціи. При немъ канцеля короля, вносѣвшая въ пользованіе такую огромную извѣстность, получила прочную организацію. Не смотря на итальянское происхожденіе, Люлли писалъ свои оперы однако совсѣмъ во французскомъ духѣ. Однимъ изъ его извѣстныхъ послѣдователей въ области оперы былъ знаменитый теоретикъ Н. Рамо, оперы котораго пользовались популярностью до конца XVIII-го вѣка. Въ первыхъ трехъ четвертяхъ этого вѣка Франція не давала однако выдающихся музыкальныхъ художниковъ. Однимъ изъ довольно

значительныхъ композиторовъ второй половины XVIII-го вѣка можно пожалуй считать великаго мыслителя Жана Жака Руссо.

Ж. Рамо (1683—1764) былъ однимъ изъ самыхъ знаменитыхъ французскихъ музыкантовъ; французская опера обязана ему многими существенными улучшеніями и тою ея постановкою, благодаря которой могли впоследствии быть осуществлены намѣренія Глюка. Онъ сочинилъ музыку къ нѣсколькимъ трагедіямъ, операмъ-балетамъ, кантатамъ и т. д. и все эти работы подтверждаютъ талантъ и знанія ихъ автора. Онъ считался сильнымъ теоретикомъ и оставилъ нѣсколько теоретическихъ сочиненій, долго пользовавшихся чрезвычайною репутациею во всей Европѣ.

Ж. Ж. Руссо (1712—1778), родомъ швейцарецъ, хотя не былъ специалистомъ по музыкѣ, оставилъ тѣмъ не менѣе извѣстный слѣдъ въ исторіи французскаго музыкальнаго искусства, написавши „Сельскаго колдуна“, гдѣ—какъ и въ своихъ литературныхъ произведеніяхъ—старался не отходить отъ простоты и вѣрности выраженія. Эта опера впрочемъ не имѣетъ особеннаго музыкальнаго значенія. Больше вниманія заслуживаетъ сборникъ его романсовъ (около сотни) и его „Музыкальный словарь“, хотя и это сочиненіе заключаетъ больше краснорѣчивыхъ фразъ, чѣмъ дѣйствительныхъ знаній.

Итальянцы дали толчокъ заснувшей музѣ Франціи. Однимъ изъ нихъ, Николо Пиччини, былъ особеннымъ кумиромъ парижантъ; въ его время выступилъ въ Парижѣ Глюкъ и завязался тотъ знаменитый споръ глюкистовъ и пиччинистовъ (последніе—представители итальянской музыки), о которомъ мы упоминали выше. Глюкъ, какъ извѣстно, своей „Ифигеніей“ почти достигъ побѣды.

Николо Пиччини (1728—1800) поселился во Франціи, пріобрѣтя раніе огромную извѣстность на своей родинѣ, въ Итали, операми „Зиновія“ и „Олимпіада“. Во Франціи ему пришлось дебютировать („Роландомъ“) какъ разъ въ то время, когда Глюкъ ставилъ тамъ свою „Армиду“. Мы только что сказали о возгорѣвшейся борьбѣ приверженцевъ двухъ композиторовъ; борьба эта достигла своего апогея, когда Пиччини, подстрекаемый своими друзьями, тоже написалъ музыку на одинъ изъ сюжетовъ Глюка—„Ифигенію въ Тавридѣ“. Опера эта не имѣла успѣха; ее затмила „Ифигенія въ Авлидѣ“, написанная Глюкомъ въ противовѣсъ сопернику. Во Франціи Пиччини послѣдовательно поставилъ „Ареса“, „Дидону“, „Дану и Эндиміона“, „Пенелопу“. Сочиненія его отличаются рѣдкою мелодичностью, ясностью и замѣчательными для своего времени формами.

А. Грётри (1741—1813) одинъ изъ знаменитѣйшихъ представителей французской школы, хотя бельгеецъ родомъ. Присутствіе ита-

льянской труппы въ его родномъ городѣ пробудило его музыкальное дарованіе. Получивши позволеніе родныхъ, онъ отправился въ Римъ, гдѣ учился у Казали. Черезъ нѣсколько лѣтъ онъ поселился въ Парижѣ, гдѣ скоро приобрѣлъ большую извѣстность. „Изабелла и Гертруда“, „Гуонецъ“ сразу доставили ему репутацію столпа французской комической оперы, усилившуюся еще болѣе при появленіи „Люсила“, „Говорящей картины“, „Земиры и Азора“. Главныя качества всѣхъ его оперъ—искренность, естественность, наивность, не исключая и страсти; все это дѣлаетъ его оперы живыми, долго сохранявшими значеніе. Главнымъ его произведеніемъ, особенно распространившимъ его славу, былъ „Ричардъ Львиное сердце“, даваемый иногда и въ наши дни, особливо въ Бельгіи. Гретри оставилъ любопытныя записки о своей жизни.

На смѣну Пиччини явился другой итальянецъ Л. Керубини (1760—1842), одинъ изъ даровитѣйшихъ и ученыхъ композиторовъ своей страны, воспитанный подъ влияніемъ идеи Глюка и Моцарта и этимъ, стало быть, примыкавшій къ нѣмецкой школѣ. Онъ не былъ однако такъ разностороненъ и глубокъ, какъ его образцы. Тѣмъ не менѣе оперы его—„Водовозъ“ и др. обошли весь міръ. Точно также увертюры его не потеряли до сихъ поръ своего значенія въ Германіи, гдѣ онѣ пользуются успѣхомъ. Какъ истинный художникъ, Керубини всегда видитъ передъ собою только благородное, возвышенное и отдается внушеніямъ своего чувства, не заботясь объ одобреніи массы. Онъ умеръ въ 1842 году въ Парижѣ, ставшемъ ему второю родиною.

Е. Мегюль (1763—1817), послѣдователь Гретри въ области комической оперы, внесъ въ нее соответственно прогрессу времени болѣе богатую гармонію и инструментовку. Во Франціи, гдѣ нѣкоторые его произведенія до сихъ поръ держатся на сценѣ, онъ считается за ученаго композитора, что нѣсколько странно слышать, когда рѣчь идетъ о чисто комическихъ операхъ. Во всякомъ случаѣ нельзя отрицать, что онъ установилъ тѣ рамки французской комической оперы, въ которыхъ она держится въ этой странѣ и понынѣ. Изъ его оперъ наиболѣе успѣхъ имѣли: „Ефросинья и Копрдинъ“, „Кора и Алонзо“ и въ особенности „Стратониса“ и „Иосифъ прекрасный“, отличающіеся извѣстнымъ колоритомъ, который можно принять пожалуй и за библѣическіи. Кромѣ театральныя произведенія Мегюль оставилъ не мало сонатъ для фортепьяно, шесть симфоніи, нѣсколько гимновъ и одъ. Стилъ ихъ отличается серьезностью и вмѣстѣ драматизмомъ.

Другой маэстро итальянской національности, также создавший себе славу въ Парижѣ, но стоявшій въ нѣмецкаго вліянія, былъ Спонтини (1774—1851). Онъ обладалъ крупнымъ талантомъ въ области драматической музыки, гдѣ въ значительной степени образомъ ему служилъ Глюкъ. Онъ имѣлъ большое значеніе на ходъ такъ называемой „большой оперы“ во Франціи, такъ какъ французскіе композиторы, изъ числа его непосредственныхъ предшественниковъ и современниковъ, — Филидоръ, Монсеньи, Боальдье и др., — работали въ другой области, въ области комической оперы; драматическая же, „серьезная“ опера, со времени Глюка (который тоже не былъ французомъ) не была затрогиваема никѣмъ во Франціи. Его опера „Весталка“ создала ему европейскую славу. Фридрихъ Вильгельмъ III пригласилъ его придворнымъ капельмейстеромъ въ Берлинъ. Здѣсь онъ поставилъ между прочимъ „Кортеца“ и „Олимпию“, но въ этихъ операхъ не сказалъ уже ничего новаго по сравненію съ предыдущимъ. Застигнутый врасплохъ новымъ движеніемъ инструментальной и оперной музыки, онъ мало-по-малу долженъ былъ уступить дорогу другимъ. Онъ умеръ въ 1851 году въ Маюлатти, городкѣ Церковной области. Спонтини — выразитель наполеоновской имперіи: этимъ объясняется пышногероическое настроеніе, преобладающее въ его музыкѣ.

Одинъ изъ даровитѣйшихъ, богатыхъ мелодіями и притомъ плодотворныхъ оперныхъ композиторовъ Франціи — Адрианъ Франсуа Боальдье (1775—1834) работалъ въ области комической оперы и вполне заслуживаетъ своей громкой репутаціи. Замѣчательнымъ успѣхомъ пользовалась его опера „Багдадскіи калифъ“. Въ 1803 году Боальдье былъ призванъ въ Петербургъ въ качествѣ придворнаго капельмейстера, гдѣ и оставался нѣсколько лѣтъ. По возвращеніи въ Парижъ онъ написалъ „Красную шапочку“, „Двѣ ночи“ и лучшую изъ своихъ оперъ — „Бѣлую даму“. Боальдье умеръ въ 1834 г.

Ф. Герольдъ, рано умершии композиторъ (1796—1827), подававшій большія надежды, отличавшійся большимъ изяществомъ и вмѣстѣ глубиной музыкальнаго чувства. Его „Цампа“ до сихъ поръ сохранилъ всѣ свои достоинства. Другая интересная его опера — „Поединокъ“.

Итальянцы не въ такой степени какъ французы поддались вліянію нѣмецкой музыки, однако же и они не ушли отъ господствовавшаго духа времени. Моцартъ въ особенности повліялъ на Ригини, бывшаго капельмейстеромъ въ Прагѣ, и Паэра. Слѣдствіемъ этого было извѣстное повышеніе общаго направленія оперы

въ Италіи, хотя тутъ искать прочныхъ слѣдовъ въ этомъ отноше-
ніи было бы напрасно.

Для комической оперы въ Италіи работали Джіованни Пае-
зелло и Доменико Чимароза; первый (умеръ въ 1816 г.) про-
славился оперою „Прекрасная мельничиха“. Ему же принадлежитъ
опера „Севильскій цирюльникъ“, которая до появленія руссінев-
ской музыки на этотъ сюжетъ пользовалась огромною славой. Чи-
мароза (1749—1801), послѣдній представитель знаменитой неаполи-
танской школы, былъ мелодистомъ по преимуществу. Изъ его оперъ
всесвѣтной извѣстности достигъ „Тавины бракъ“. Но Чимароза
долженъ былъ уступить мѣсто новому композитору, шедшему по
его дорогѣ, но превосходившему его талантомъ: новымъ свѣточъ
загорѣлся для Италіи, да и для всего міра, въ лицѣ щедро ода-
ренного Джіоакимо Россини. Геніальныя, преневольныя но-
выхъ музыкальныхъ идеи, понимавши свое время, знакомыя съ
иностранными произведеніями инструментальной музыки, онъ
умѣлъ соединить свое и чужое какъ въ фокусѣ. Его оперы стали
міровыми операми. Публика всей Европы восторженно встрѣ-
чала ихъ. Особенно своимъ „Теллемъ“ онъ показалъ, что
итальянская красота вовсе не врагъ глубины и основательности.
Превосходнымъ образцомъ постоянной комической оперы надо счи-
тать его „Севильскаго цирюльника“. Едва ли какой либо компо-
зиторъ имѣлъ болѣе его успѣха при жизни. Большая ошибка
Россини заключается въ томъ, что онъ безпрестанно жертвуетъ
правдой драматическаго выраженія въ пользу чувственнаго благо-
звучія, что онъ не смущался вводить колоратурныя пассажи даже
и въ драматическія мѣста въ ущербъ правдѣ, что онъ заботился
всего болѣе объ успѣхѣ. Вотъ почему именно Россини, не смотря
на свое выдающееся дарованіе, много способствовалъ развитію дур-
ного вкуса. Надо, однако, замѣтить, что грѣхи Россини по отноше-
нію къ его родинѣ будутъ гораздо менѣе значительными: напро-
тивъ его оперы для Италіи представляли огромный шагъ впередъ.
Весьма естественно, что старыя мѣстныя традиции наложили на
него свои пути, которыя онъ однако сумѣлъ разорвать, когда сталъ
писать для французской сцены, какъ это показываетъ „Виль-
гельмъ Телль“. Этимъ произведеніемъ Россини заключилъ свою
дѣятельность драматическаго композитора, несомнѣнно повліявши
имъ на Менероера и на всѣхъ французскихъ авторовъ. Безъ сомнѣ-
нія, это рѣдкій примѣръ особаго рода твердости характера, когда
композиторъ, на высотѣ своей славы, по своей волѣ перестаетъ тво-
рить! Онъ навпечаталъ послѣ того лишь нѣсколько мелкихъ вещей.

Рядомъ съ Россіи слѣдуетъ назвать Беллини и Доницетти, художниковъ весьма даровитыхъ, хотя и уступавшихъ ему въ разнообразіи творчества.

Въ области фортепіанной музыки новаго времени въ Италіи значительныя вещи написаны Клементи (1752—1832), отцемъ новаго искусства игры на фортепіано, одинаково интереснымъ композиторомъ, какъ и превосходнымъ виртуозомъ. Три сонаты его (C-, A- и B- dur), въ этой отрасли музыки составляютъ фундаментъ новѣйшихъ сонатъ для фортепіано. Его образцовый *Gradus ad Parnassum*—собрание превосходнѣйшихъ этюдовъ, съ замѣчательною послѣдовательностью переходящихъ отъ легкаго къ трудному, въ свое время былъ безусловно необходимъ для желающихъ достигнуть высшаго развитія игры на фортепіано, да и теперь еще сохранилъ свое значеніе.

Въ области пѣнія Италія удержала свою старую славу до настоящаго времени. Одно изъ первыхъ мѣстъ занимаетъ Анжелика Каталани—одна изъ величайшихъ пѣвицъ, когда-либо существовавшихъ въ мірѣ. Она умерла въ 1840 г. Назовемъ тутъ также имена Паста, Гарца Гризи, Альбони, Маріо, Лаблана и др. Всѣхъ выдающихся артистовъ тутъ невозможно перечислить.

Въ Германіи, послѣ того какъ новый путь былъ открытъ Моцартомъ, живая дѣятельность началась вездѣ; влияние Моцарта не только на оперу, но и на фортепіанную музыку было значительно. Подобно тому, какъ изъ школы Клементи вышелъ композиторъ превосходныхъ этюдовъ—Г. Б. Крамеръ († 1858), такъ направленіе Моцарта продолжалось и развивалось его ученикомъ Г. Пелл. Гуммелемъ († 1837 канцельмейстеромъ въ Веймарѣ), зтѣмъ Мошелесомъ, профессоромъ лейпцигской консерваторіи. Послѣдній впрочемъ по непосредственному дарованію стоитъ далеко ниже Гуммеля и его произведенія теперь уже довольно основательно позабыты.

Между пианистами и композиторами этого времени слѣдуетъ еще назвать Фридр. Калькбреннера, † 1849, Карла Черни † 1858, Р. Герца (род. 1803 г.). Калькбреннеръ и Герцъ офранцузились и по мѣсту жительства, и по приемамъ композиціи. На вѣрѣчу гуммелевской, истинно музыкальной виртуозности, въ лицѣ Калькбреннера явилась виртуозность иного рода въ видѣ односторонней техники, формальной отдѣлки: стала процвѣтать механизмъ, доводимый до замѣчательнаго блеска, но безъ внутренняго содержанія. Развитіе подобной виртуозности прямо объясняется мелкимъ дарованіемъ названныхъ лицъ, бывшихъ исключительно только хорошими виртуозами. Они впрочемъ никогда бы не достигли сколько нибудь значительнаго вліянія на искусство, еслибы не низки въ

ихъ время музыкальный уровень массы французской публики, а пожалуй и германской.

Нѣмецкая пѣсня и романсъ начинаютъ развиваться лишь съ того момента, когда нѣмецкая поэзія дала имъ болѣе достойный матеріалъ. Моцартъ и Бетховенъ сдѣлали для нихъ мало, хотя видели

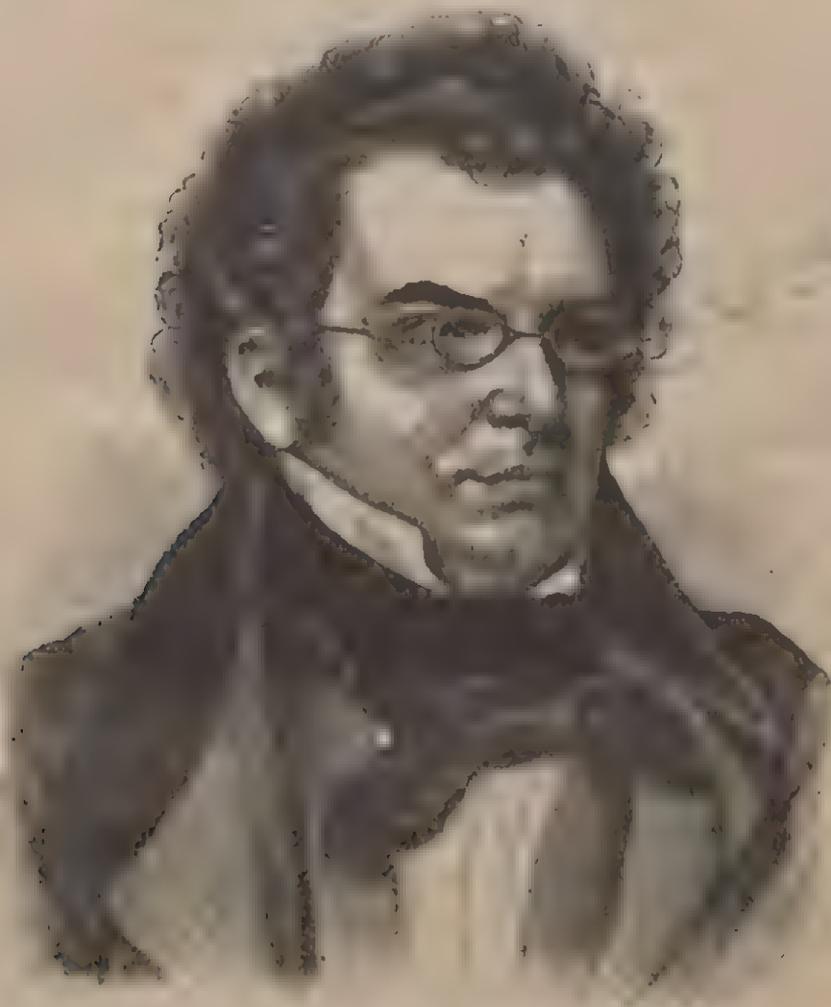


Рис. 144. Фр. Шубертъ.

не одинъ листокъ въ вѣнокъ нѣмецкой лирической пѣсни. Предстия, наиримѣрь, романсъ Моцарта „Фяалка“, Бетховена — „Аделаида“, „Шотландскія пѣсни“ и „Духовныя пѣсни“ на текстъ Геллера. Они и теперь считаются украшеніемъ нѣмецкаго пѣнія, но не сравниваются съ тѣми звуками, которые слышны въ операхъ Моцарта, въ симфоніяхъ и сонатахъ Бетховена.

Невозможно перечислить всѣхъ достигшихъ извѣстности композиторовъ, которые посвящали свои силы нѣмецкой пѣснѣ. Назовемъ здѣсь Ф. Г. Гиммеля (умершаго въ 1814 г.), Г. Фр. Рейхарда, капельмейстера въ Берлинѣ, и К. Фр. Цельтера, основателя академіи пѣнія въ Берлинѣ (умершаго въ 1832 г.). Рейхардтъ достигъ въ своихъ пѣсняхъ большаго сочетанія народности и экспрессіи.

Нѣмецкая пѣсня достигаетъ своего процвѣтанія въ эпоху, когда освобожденіе Германіи вызвало въ нѣмцахъ новую погребность въ лирикѣ. Францъ Шубертъ возвысилъ ее на степень совершенства.

Ф. Шубертъ родился въ Вѣнѣ, въ небогатой семьѣ (отецъ его былъ учителемъ). Онъ умеръ (1828), имѣя всего 32 года. Какъ очень часто случается, его имя получило популярность уже послѣ его смерти. Въ особенности обезсмертили его имя пѣсни и баллады. Не смотря на свою раннюю смерть, онъ положилъ ихъ на музыку до 400. Громадною извѣстностью пользуются: „Erlkonig“, „Lob der Thränen“, „Das Standchen“, „Der Wanderer“, „Hör die Lerche“, „Gute Nacht“, die Mullerlieder, die Winterreise и др.

Между его инструментальными произведеніями особенно замѣчательна симфонія С-dur, по числу седьмая. Шубертъ проявилъ невѣроятную для своихъ лѣтъ дѣятельность во всѣхъ родахъ и видахъ музыкальнаго искусства. Замѣчательны его фортепьянные и камерныя произведенія. Содержаніемъ своего творчества Шубертъ примыкаетъ уже къ романтикамъ.

Переходимъ къ романтической школѣ музыки, разумѣя при этомъ композиторовъ, которые творили въ болѣе свободномъ духѣ чѣмъ классики, что несомнѣнно отразилось и появленіемъ новыхъ оборотовъ мелодіи, болшемъ разнообразіи гармоніи и ритма, оркестровыхъ красокъ, тѣмъ болѣе, что началу всему этому уже имѣлось въ Бетховенѣ.

Остановимся прежде всего на оперѣ. Прежде сюжетъ для оперы черпался изъ классической мифологіи; теперь матеріалъ стали давать рыцарскіе и сказочные сюжеты Среднихъ Вѣковъ. Въ ряду романтиковъ нѣмецкой оперы стоятъ Шпюръ, Веберъ, Маршнеръ.

Людвигъ Шпюръ, сынъ одного брауншвейгскаго доктора, уже ребенкомъ проявлялъ большую любовь къ музыкѣ. Специальнымъ инструментомъ его былъ скрипка, гдѣ онъ достигъ такой высокой степени, что считается основателемъ нѣмецкой скрипачной школы. Кромѣ массы произведенія для скрипки онъ усердно работалъ надъ ораторією и оперою, приобрѣти и здѣсь большую попу-

лярность въ Германіи и Австріи. Послѣ поѣздки въ Италію, подобной триумфальному шествію, онъ поселился въ сѣверной Германіи, хотя иногда и предпринималъ поѣздки за границу, напримѣръ въ Англію. Въ Кассель онъ основалъ знаменитое впоследствии общество Цециліи (Cecilienverein). Одна за другою имъ были написаны 6 симфоніи, сонаты и другія пьесы для фортепiano и скрипки; оперы „Земира и Азоръ“, „Тессонда“, „Горный духъ“, „Шьетро Абаро“, „Алхимикъ“, „Крестоносцы“, ораторіи: „Die letzten Dinge“, „des Heilands letzte Stunden“, „der Fall Babylon“, „Vater Unser“; кромѣ того, псалмы и другая церковная музыка, много романсовъ и всякаго рода вокальныхъ вещей. Онъ умеръ въ 1859 году. Существенный характеръ произведеній Шнора—элегическій и въ связи съ нимъ нѣсколько сантиментальный оттънокъ. Въ то же время его произведенія часто дышатъ истинною пѣжностью. Оперы же его теперь почти потеряли значеніе.

Карлъ Марія фонъ Веберъ, самый ярко народный изъ нѣмецкихъ композиторовъ и одинъ изъ самыхъ талантливыхъ. Онъ родился въ 1786 году въ Эйтвиѣ и получилъ тщательное образованіе. Любовь къ искусству заставила его переимѣнить назначавшуюся ему юридическую карьеру; онъ рѣшилъ сдѣлаться директоромъ театра въ Бреславлѣ. Къ этому времени относится его оперета „Рюбенцаль“. Эпоха наполеоновскихъ войнъ и связанная съ нею подъемъ народнаго самосознанія оказали сильное дѣйствіе на его талантъ. Въ это время написана имъ одушевленная музыка къ патристическимъ пѣснямъ Кернера, потомъ сонаты для фортепiano. Въ 1817 году онъ получилъ приглашеніе быть капельмейстеромъ въ Дрезденѣ, и это мѣсто не покидалъ до самой смерти. Дрезденская сцена достигла процвѣтанія подъ его управленіемъ. Музыка для пьесы „Прецлоза“, оперы „Фрейшютцъ“, „Эврианта“, „Оберонъ“ являются блестящими проявленіями его гения.

Веберъ умеръ въ Лондонѣ въ 1836 г., едва успѣвъ поставить тамъ своего „Оберона“.

Веберъ не только съ большимъ мастерствомъ владелъ всѣми родами музыки, но былъ однимъ изъ образованнѣйшихъ людей своего времени и хорошимъ музыкальнымъ критикомъ. Какъ симфоническій композиторъ, онъ блестящимъ образомъ проявилъ себя въ мастерскихъ увертюрахъ. По полету, живому теченію фантазіи и своеобразному пользованію оркестровыми средствами, это—блестящіе произведенія искусства. Какъ драматическій композиторъ, онъ стремился обрисовать характеры героевъ своихъ оперъ въ разные моменты въ наиболѣе присущихъ имъ положе-



Рис. 145. Карлъ Марія фонъ-Веберъ.

ніяхъ; ему удастся не только характерно обрисовать отдаленныя времена и чужія страны, но и оживить область сказочнаго міра. При этомъ онъ необыкновенно разнообразенъ: начавши съ народно-фантастическаго (въ „Волшебномъ стрѣлкѣ“), онъ перешелъ къ рыцарски-романтическому (въ „Эвриантѣ“), а оттуда къ міру эльфовъ (въ „Оберонѣ“), который никто до него не представилъ такъ очаровательно, какъ онъ. Своими привлекательными по ритму и свѣжими мелодіями Веберъ значительно приблизился къ французской манерѣ композиторства.

Третьимъ композиторомъ романтической нѣмецкой школы, Генрихъ Маршнеръ, не смотря на то, что еще въ ранней молодости проявлялъ музыкальныя способности, тоже сперва изучалъ юридическія науки; впоследствии однако онъ отдался исключительно только одной музыкѣ.

Съ 1822 г. Маршнеръ поселился въ Дрезденѣ, гдѣ былъ дружелюбно встрѣченъ Веберомъ. Въ слѣдующемъ году онъ сдѣлался директоромъ итальянской оперы въ Дрезденѣ. Тутъ онъ написалъ свою большую оперу „Вампиръ“, потомъ „Тамплиэра и Жидовку“.

Третьей его значительной работой былъ „Гансъ Гейлингъ“ на текстъ Эдуарда Деврента, тогдашняго опернаго режиссера въ Берлинѣ. Этими тремя операми обезпечено значеніе Маршнера для нѣмецкой сцены; послѣ нихъ онъ писалъ лишь второстепенныя вещи, и мало-по-малу прекратилъ работать; онъ умеръ въ 1861 г.

Во всѣхъ своихъ произведеніяхъ Маршнеръ особенно пользуется формою пѣсни и романа. Романъ „Гордая Ангелія“ сдѣлался народнымъ въ Германіи. Пѣсни Маршнера чрезвычайно распространены, наиримѣръ „Восточныя пѣсни“ на текстъ Штиглица, „Еврейскія мелодіи“ Байрона и превосходныя „Греческія мелодіи“ на слова Мюллера.

Названные композиторы и ихъ направленіе должны были найти себѣ подражателей; нѣмецкіе оперные композиторы слѣдующихъ тридцати лѣтъ опираются на нихъ совершенно такъ же, какъ ихъ образцамъ въ свое время служили опорой Бетховенъ и Моцартъ. Изъ числа подражателей Вебера и Маршнера слѣдуетъ назвать: Конрадина Крейцера, † въ 1846 г. („Ночлегъ въ Гранадѣ“), Карла Рейсигера, главной ареной дѣятельности котораго былъ Дрезденъ, гдѣ онъ съ 1826 г. былъ придворнымъ капельмейстеромъ. Онъ писалъ мессы, мелодрамы, въ томъ числѣ— „Уелва“ и „Мельница въ горахъ“, увертюра которой приобрѣла большую популярность. Какъ вокальный композиторъ, онъ имѣлъ большую репутацію († 1859 г.).

Фр. Флотовъ оставилъ „Страделлу“, „Марту“, „Пидру“ — комическія оперы легкаго жанра.

Съ тридцатыхъ годовъ главнымъ представителемъ комической оперы въ Германіи явился Альб. Лорцингъ; его „Царь и Плотникъ“ создала ему извѣстность во всей Германіи († 1881).



Рис. 146. Джакомо Мейерберъ.

Три-четыре десятилітія нашего вѣка Парижъ считался важнѣйшимъ опернымъ центромъ въ мірѣ, но въ послѣдніе годы это положеніе значительно пошатнулось. Прежде же здѣсь не только приобретали права гражданства неслѣдственно выдающіеся музыкальншія произведенія, но Парижъ былъ пребываніемъ много-

численного ряда музыкальных знаменитостей. Франція стала вторымъ отечествомъ для всѣхъ лучшихъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ позднѣйшаго времени, изъ нѣмецкихъ—въ особенности для Мейербера. Мейерберъ (1791—1864)—сынъ банкира въ Берлинѣ, ученикъ Целлера. Свое дальнѣйшее образованіе онъ завершилъ у Гог. Вебера, извѣстнаго теоретика. Здѣсь онъ написалъ „Лефту“, полуораторію, полуоперу, прошедшую безъ успѣха. Когда на горизонтѣ появилось блестящее свѣтило Россини, онъ посѣдилъ въ Италію, но не нашелъ тамъ прочнаго, сколько нибудь замѣтнаго успѣха. Тогда Мейерберъ сталъ усердно перерабатывать свой стиль, мѣнять тенденціи и послѣ нѣсколькихъ оперъ, написанныхъ для разныхъ итальянскихъ городовъ, наконецъ выступилъ съ „Робертомъ Дьяволомъ“ (1831 г.) въ Парижѣ. Успѣхъ его какъ тамъ, такъ и вездѣ былъ безпримѣрны. Шесть лѣтъ спустя явились „Гугеноты“, какъ и „Робертъ Дьяволъ“, обезпечившіе себѣ промачный, выдающійся успѣхъ на всѣхъ сценахъ въ мірѣ. Хотя въ 1842 году Мейерберъ былъ приглашенъ главнымъ музыкальнымъ директоромъ въ Берлинъ, на мѣсто Спонтини, но все его художественная дѣятельность и затѣмъ исключительно проходила въ Парижѣ и его надо считать именно французскимъ композиторомъ. Въ 1849 г. появился „Пророкъ“, представляющій извѣстную, хотя небольшую попытку въ сторону декламационной оперы. Во всякомъ случаѣ нѣкоторыми сторонами своего стиля „Пророкъ“ отличается отъ „Роберта“ и „Гугенотовъ“.

Произведения Мейербера не избѣли строгой критики и упреки, сдѣланные ему, не лишены основанія. Цель его—говорили его противники—всею болѣе ослѣплять. Средства выразительности онъ довелъ до высшаго совершенства; но преувеличиваніями всякаго рода, принятыми эффектами, наторможенностью массъ, онъ перѣдко нарушалъ красоту и правду. Не смотря на извѣстную справедливость этихъ замѣчаній, тѣмъ не менѣе онъ занимаетъ одно изъ первыхъ мѣстъ среди современныхъ музыкантовъ. Лучшее его произведеніе, во всякомъ случаѣ, „Гугеноты“; болѣе слабыми являются „Динора“ и „Африканка“. Мейерберъ еще до „Диноры“ пробовалъ свои силы въ области комической оперы; онъ написалъ въ сороковыхъ годахъ „Сѣверную Звѣзду“, имѣвшую успѣхъ, но въ сущности тяжеловѣсную и мало отвѣчающую понятіямъ о комическомъ родѣ. „Динора“, въ этомъ отношеніи, стоитъ несравненно выше, тѣмъ болѣе, что и непосредственно-музыкальная сторона ея лучше и гораздо интереснѣе „Сѣверной Звѣзды“.

Помимо оперъ Мейерберъ написалъ превосходную музыку къ трагедіи „Струэнзе“, нѣсколько оркестровыхъ танцевъ, множество романсовъ, а также религіозныхъ произведеній, заслуживающихъ вниманія. Его псалмы ясно показываютъ, что онъ глубоко изучилъ религіозную музыку: характеръ ихъ совершенно отличается отъ характера религіозныхъ номеровъ, встрѣчаемыхъ въ его операхъ.

Рядомъ съ Мейерберомъ необходимо слѣдуетъ назвать Обера (1784—1871). Если и не яркія гени, то, во всякомъ случаѣ, это свѣжій, плодовитый талантъ, отклонившій французскую національность въ области комической оперы отъ вліянія итальянцевъ. Онъ былъ ученикомъ Керубини и Боальдѣ, съ 1825 г. жилъ безвыѣздно въ Парижѣ, гдѣ и умеръ въ 1871 г. Онъ извѣстенъ операми: „Фра Діаволо“, „Нѣмая изъ Портичи“, „Каменьщикъ и слесарь“, „Черное домино“, „Бронзовый конь“, „Коровныя брильянты“ и др. „Нѣмая“ (1827 г.), являющаяся одною изъ немногихъ „большихъ“ оперъ Обера, имѣла всюду выдающіеся успѣхъ. Въсѣтъ съ „Теллемъ“ она сильно повліяла на характеръ творчества Мейербера и такимъ образомъ занимаетъ видное мѣсто въ общей исторіи музыкально-сценическаго искусства.

У Обера было много подражателей, но не соперниковъ: онъ все-таки остался единственнымъ истиннымъ выразителемъ французскаго духа въ комической области. Его оперы, богатая мелодіями, всегда граціозны, веселы и привлекательны, иногда замѣчательно оригинальны, въ особенности по отношенію къ ритму. Комическіе отѣвки Оберъ умѣлъ передавать замѣчательно тонко; слабою стороною его дарованія является небольшая выразительность страсти и чувства. Плодовитость его была необычайна: тридцать шесть лѣтъ онъ держалъ единовластно скипетръ парижской комической оперы; въ отношеніи плодовитости его можно сравнить только съ Россини. Съ 1857 г. и до смерти Оберъ состоялъ директоромъ консерваторіи.

Большое значеніе для развитія музыкальнаго искусства не только во Франціи, но также и во всемъ свѣтѣ, имѣлъ Гекторъ Берліозъ (1804—1869). Его вмѣстѣ съ Шуманомъ и Шопеномъ можно считать краеугольнымъ камнемъ романтическаго направленія. Уже мальчикомъ чувствовалъ онъ непреодолимое влеченіе къ музыкѣ; такъ какъ отецъ не давалъ ему средствъ для артистическихъ занятій, то онъ долженъ былъ получить свое музыкальное образованіе почти урывками. Его юношеское произведеніе „Фантастическая симфонія“ (переложенная Листомъ на фортепіано) произвела большое впечатлѣніе своими тенденціями, шириною своихъ поэтическихъ замы-

словъ и музыкальнымъ выраженіемъ ихъ. Для музыкальныхъ вкусовъ тогдашней Франціи подобная симфонія была совершенно революціонной. По этому же пути Берліозъ слѣдовалъ и въ другихъ своихъ большихъ инструментальныхъ сочиненіяхъ — „Гарольдъ въ Италіи“, „Ромео и Джульетта“, „Гибель Фауста“ и т. д., а также въ своихъ религіозныхъ произведеніяхъ — „Реквиемъ“, „Те Деумъ“ и трилогіи „Дѣтство Христа“. Несравненно ближе къ обычнымъ рамкамъ, принятымъ всѣми композиторами, стоялъ онъ въ своихъ операхъ. Недостатокъ истинно широкаго лирическаго чувства, замѣтный всегда у Берліоза, нѣсколько помѣшалъ прочному успѣху его оперъ, всегда исполненныхъ поэтическихъ намѣреній и одушевленныхъ истинно художественнымъ чувствомъ. Изъ нихъ слѣдуетъ назвать — не столько „Бенвенуто Челлини“, сколько „Разрушеніе Трои“, „Троянцевъ“, „Беатриче и Бенедиктъ“. Берліозъ былъ бойкимъ и остроумнымъ музыкальнымъ писателемъ.

Ф. Галеви (1799—1866), не отличаясь самостоятельностью дарованія, оставилъ все-таки нѣсколько весьма интересныхъ оперъ. Особенное впечатлѣніе произвела „Жидовка“, — можетъ быть благодаря великолѣпному драматическому сюжету и поддержкѣ евреевъ, — хотя и тутъ, какъ въ другихъ операхъ, Галеви идетъ только по слѣдамъ Менербера. Изъ другихъ его оперъ назовемъ „Карла VI“, „Кипрскую королеву“, „Мушкатеровъ королевы“, „Андорскую долину“, „Молнію“. Галеви оставилъ сверхъ того не мало произведеній вокальныхъ, мессы и т. д. Онъ былъ, между прочимъ, профессоромъ парижской консерваторіи и въ числѣ его учениковъ считается Ш. Гуно.

Изъ композиторовъ новѣйшаго времени Ш. Ф. Гуно пользуется громадною извѣстностью. Его лучшая вещь — „Фаустъ“ — доставила ему мировую славу. Другія оперы его („Ромео и Джульетта“, „Мирейль“, „Царица Савская“ и пр.) никогда не были въ состояніи превзойти уровня таланта, даннаго композиторомъ въ „Фаустѣ“. Гуно ищетъ возможной правды въ оперѣ, но оставаясь въ прежнихъ рамкахъ, данныхъ впервые еще Моцартомъ.

Изъ французскихъ композиторовъ новѣйшаго времени, обратившихъ на себя вниманіе своимъ талантомъ, слѣдуетъ назвать Сенъ-Санса, Массенэ, Лало и др. Всѣ они однако не представляютъ самостоятельной фizioноміи и колеблются между Берліозомъ, Гуно и отчасти Вагнеромъ.

Камерная музыка во Франціи не особенно блистаетъ; она нашла себѣ представителя въ лицѣ Георга Онелова, одного изъ плодотвѣтѣйшихъ композиторовъ новаго времени. Родомъ онъ англича-

нинъ, но Франція сдѣлалась его отечествомъ по искусству. Произведенія его имѣютъ только относительное значеніе.

Въ фортепіанной музыкѣ громадный переворотъ произвелъ Фридрихъ Шопенъ (1810—1849 г.), причисляемый къ французамъ, не смотря на свое полупольское происхожденіе. Его надо признать осно-

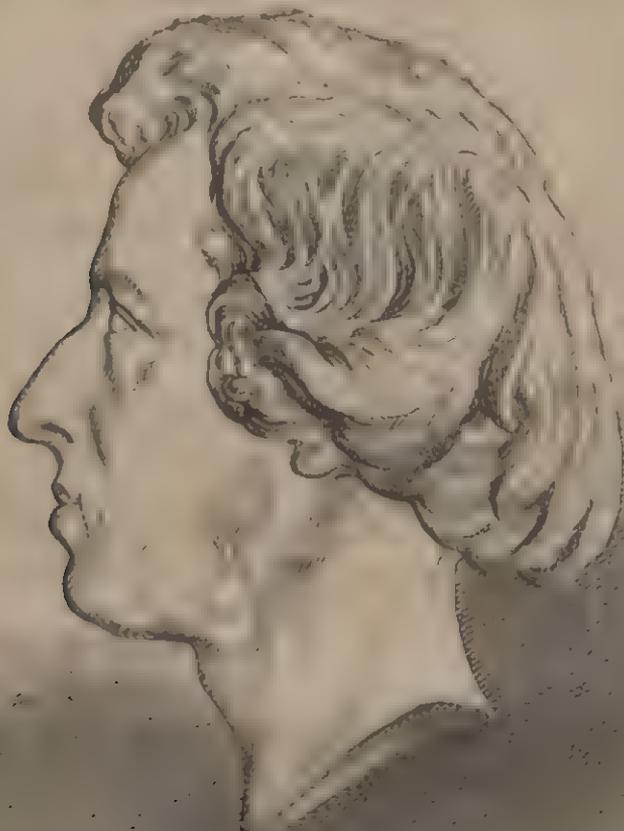


Рис. 147. Фридрихъ Шопенъ.

вателемъ новой, романтической манеры фортепіанной игры, получившей дальнѣйшее развитіе, благодаря Листу, Шуману и Тальбергу. Его произведенія въ техническомъ отношеніи отличаются своеобразными трудностями, въ особенности употребленіемъ широкихъ аккордовъ, и характерными особенностями ритма. Онъ соеди-

няетъ иѣжность и тонкость музыкальнаго выраженія съ истинною оригинальностью; главная черта его гениальныхъ сочиненій — меланхолическая мечтательность наряду съ страстностью.

Въ Италіи, этой колыбели изящныхъ искусствъ, музыка со времени Россини шла къ постепенному упадку. Высокое одушевленіе почти совсѣмъ исчезло было въ итальянской музыкѣ. Опера до послѣднихъ лѣтъ нашего вѣка сдѣлалась единственной ареной для итальянскаго творчества, но и здѣсь замѣчается упадокъ, даже по сравненію съ тѣмъ недавнимъ прошлымъ, когда Беллини и Доницетти еще поддерживали старинную славу Италіи.

В. Беллини († 1835) написалъ нѣсколько интересныхъ оперъ: „Соннамбула“, „Беатриче ди Тенда“, „Норма“. Для Парижа въ 1833 г. онъ написалъ „Пуританъ“. Ему болѣе удавались элегическія мѣста, менѣе — патетическія. Его заслуга въ томъ, что онъ противопоставилъ шуму Россини большую простоту, хотя онъ далеко уступаетъ послѣднему въ талантѣ.

Г. Доницетти комическое передавалъ лучше сентиментальнаго, хотя и въ послѣднемъ отношеніи у него встрѣчаются интересныя вещи. У него не такъ сильно развита чувствительная мечтательность, какъ было у Беллини. Наиболѣе популярныя его оперы: „Любовный напитокъ“, „Дочь полка“, „Лючія“. „Лукреція Борджіа“, „Фаворитка“. Онъ умеръ сумасшедшимъ въ 1848 г.

Наиболѣе благоприятный отзывъ изъ итальянскихъ композиторовъ нашего вѣка слѣдуетъ дать о Верди, въ операхъ котораго перѣдки проблески истиннаго гениа. Онъ пытается стѣснить итальянскую кантилену болѣе рѣзкими драматическими акцентами въ смыслѣ мейербергскаго направленія, старается найти правду, возможную для традиціи итальянскихъ сценъ. Въ своихъ операхъ онъ сдѣлалъ огромный прогрессъ и послѣднія его оперы („Аида“, „Отелло“) не имѣютъ ничего общаго съ операми, писанными имъ въ началѣ его дѣятельности. Для Италіи въ особенности представляется заслугою направленіе его послѣдняго періода; впрочемъ и для всего міра его оперы имѣютъ не малое значеніе.

Изъ новѣйшихъ итальянскихъ оперныхъ композиторовъ можно назвать только Бойто, хотя его „Мефистофель“ представляется скорѣе разсудочнымъ произведеніемъ, чѣмъ произведеніемъ крупнаго, живого музыкальнаго чувства.

Изъ итальянскихъ виртуозовъ новѣйшаго времени одинъ принадлежитъ къ артистамъ, не имѣющимъ себѣ равнаго; это — Николо Паганини, гениальнѣйшій и величайшій скрипачъ, когда либо существовавшій; умеръ въ Ниццѣ въ 1840 г. Назовемъ затѣмъ



Felix Mendelssohn-Bartholdy

Рис. 148. Феликс Мендельсонъ-Бартольди.

скрипачей Сивори, Балцини, виъниста Стамбати, являющагося возродителемъ камерной музыки въ Италіи.

Въ Германіи Моцартъ и классицизмъ мало-по-малу отступаютъ на второй планъ, рамки старыхъ мастепо, до сихъ поръ служившихъ образцами, болѣе не признаются. Новое время вводитъ новыя законы, прежняя наивность исчезаетъ, скептицизмъ забдаетъ старое, не смущавшееся сомнѣніемъ творчество.

На рубежѣ стараго и новаго времени въ Германіи стоятъ Мендельсонъ и Шуманъ; первый еще придерживается классической формы, второй уже усвоилъ себѣ новѣйшіе взгляды и вообще прокладываетъ путь болѣе свободному направленію. Феликсъ Мендельсонъ - Бартольди, внукъ знаменитаго философа Моисея Мендельсона, родился въ Гамбургѣ въ 1809 г. Съ трехлѣтняго возраста его родиной сталъ Берлинъ, гдѣ поселились его родители. Рано развился здѣсь его талантъ подъ руководствомъ Цельтера и Бергера; не пренебрегалось при этомъ и его научнымъ образованіемъ. Послѣ побѣдки его въ Парижъ съ отцомъ, въ 1829 г., мы встрѣчаемъ Мендельсона въ Лондонѣ, гдѣ впервые исполнялась его знаменитая увертюра къ „Сну въ лѣтнюю ночь“. Молодой человекъ былъ сразу провозглашенъ знаменитостью. Вслѣдъ за этой побѣдкой была совершена другая - въ Италію. Въ 1834 г. вмѣстѣ съ поэтомъ Иммерманомъ онъ руководилъ театромъ въ Дюссельдорфѣ; тутъ написана большая часть его ораторіи „св. Павелъ“ и многія „Пѣсни безъ словъ“.

Съ переселеніемъ въ Лейпцигъ въ жизни Мендельсона начинается періодъ, въ который онъ достигаетъ апогея, какъ артистъ, признанный въ то время не только Германіей, но и всѣмъ міромъ. Слава его стояла тогда едва ли не на своей болѣе высокой. Лейпцигскій университетъ призналъ его докторомъ музыки, а нѣмецкіе короли непрерывно приглашали его руководить ихъ оркестрами. Въ Берлинѣ король далъ ему мысль написать музыку къ трагедіямъ изъ древней жизни - „Антигонъ“ Софокла и „Аталія“ Расина. Въ 1841 г. Мендельсонъ вернулся въ Лейпцигъ, гдѣ жизнь ему пришла болѣе по душѣ. Благодаря главнымъ образомъ его стараніямъ, въ 1843 г. въ Лейпцигѣ была устроена консерваторія, скоро сдѣлавшаяся первостепенною. Не смотря на то, что прусскій король, предоставивъ ему веденіе какъ хора при берлинскомъ соборѣ, такъ и симфоническихъ концертовъ, открылъ ему широкій кругъ дѣятельности въ Берлинѣ, онъ тѣмъ не менѣе въ 1844 г. совсѣмъ распростился съ прусскою столицею и отправился въ Англию, гдѣ исполнилъ ораторію „Шльа“. Эта ораторія встрѣтила среди англи-

чанъ — какъ и другая его ораторія „Павелъ“ — чрезвычайное сочувствіе. Онъ умеръ осенью въ 1847 г. въ Лейпцигѣ.

Мендельсонъ — композиторъ полуклассическій, полуромантикъ, отличается очень разнообразною дѣятельностью. Смягчая и ослабляя слащавость современной ему нѣмецкой фортепьянной музыки, онъ оказалъ положительную услугу въ очищеніи и просвѣтленіи ея направленія. Онъ поставилъ своею задачею возстановить значеніе строгихъ, благородныхъ формъ вообще. Изъ инструментальной музыки этого композитора особенно замѣчательны его превосходныя увертюры къ „Сну въ лѣтнюю ночь“, „Гёбридамъ“, „Рюи Блазу“, „Сказкамъ Мелюзини“. Его фортепьянные произведенія очень распространены. Нѣкоторыя изъ его превосходныхъ нѣсенъ стали виолнѣ народными, напримѣръ „Wer hat dich du schöner Wald“, „Es ist bestimmt in Gottes Rath“. Его симфоніи отличаются большими красотами, точно такъ же какъ и его камерная музыка. Въ Германіи Мендельсонъ высоко цѣнится за ораторіи „Павелъ“ и „Илья“, считающіяся тамъ первыми среди новѣйшихъ ораторій. Въ послѣдніе годы его жизни такъ много обѣщавшій талантъ его ослабѣлъ и предсмертными произведенія его сильно уступаютъ первымъ. Затѣмъ музыкальное направленіе новѣйшаго времени вообще значительно пошатнуло значеніе Мендельсона. Онъ пробовалъ взяться и за оперу — не смотря на то, что былъ симфонистомъ по преимуществу, — но его опера „Лорелей“ осталась неконченною.

Робертъ Шуманъ (1810 — 1856), какъ многіе изъ композиторовъ, началъ заниматься музыкою сравнительно поздно, именно будучи уже въ лейпцигскомъ университетѣ, онъ серьезно рѣшился отдаться музыкальному искусству. Но, начавши поздно, Шуманъ отличался рѣдкою плодовитостью и въ самомъ началѣ дѣятельности уже написалъ массу вещей — „Liederkreis, Frauenliebe und Leben“, „Dichterliebe“, симфонію B-dur, увертюру, скерцо и финаль E-dur, симфонію D-moll и др. Въ позднѣйшихъ его произведеніяхъ преобладаетъ мрачный паосъ, тогда какъ въ болѣе раннихъ слышится въ высшей степени радостное, тонкое, подчасъ шутливое настроеніе. Вместе съ Шубертомъ онъ самый блестящій представитель нѣмецкой нѣсни, которой духъ прочувствованъ обоими рѣдкими образамъ.

Онъ въ равной степени владѣетъ правдой страсти и наивной искренностью. Особенное значеніе его заключается въ пониманіи задачи, въ тонкой разработкѣ отдѣльныхъ частностей, въ богатствѣ гармоническихъ комбинацій, какъ у Берліоза и Шопена. Къ самымъ

блестящимъ цвѣтамъ его вокальной музыки принадлежатъ: „Dichterliebe, Frauenenliebe und Leben“, „Myrthen“ и др. Превосходны его фортепьянныя произведенія и произведенія камерной музыки—трио, квартеты и квинтетъ. Въ 1843 г. появилась его большая ораторія „Раи и Пери“. Слѣдующіе года были очень производительны; симфонія C-dur, опера „Геновева“, музыка къ „Манфреду“, музыка къ тремъ частямъ „Фауста“—появились именно въ это время. Будучи замѣчательнымъ лирикомъ, Шуманъ вмѣстѣ съ тѣмъ лишенъ былъ большой способности къ драматизму и его драматическія произведенія—„Геновева“, ораторія „Раи и Пери“, „Страствованія розы“—ясно это доказываютъ. Страдая еще въ зрѣломъ возрастѣ сильнымъ нервнымъ расстройствомъ, подъ конецъ жизни онъ впалъ въ полное умопомѣшательство. Замѣтимъ, что кромѣ творческаго таланта Шуманъ соединялъ въ себѣ и критическое дарованіе, тѣмъ болѣе, что вообще былъ образованнымъ человѣкомъ.

Шубертъ, Мендельсонъ и Шуманъ возвысили нѣмецкую пѣсню до совершенства. Съ тѣхъ поръ пѣсня все болѣе и болѣе распространялась въ массѣ, и множество другихъ нѣмецкихъ композиторовъ съ любовью отдавались этому роду музыки. Здѣсь слѣдуетъ назвать Роберта Франца, талантливаго композитора почти исключительно въ области музыкальной лирики, Вильгельма Тауберта, замѣчательнаго своими прелестными „Klangen aus der Kinderwelt“, Франца Абта, извѣстнаго своими глубоко прочувствованными романсами, и др.

Въ области церковной музыки появилось также не мало интереснаго. Фердинандъ Гиллеръ занимаетъ тутъ почетное мѣсто между художниками новаго времени. Онъ, впрочемъ, заявилъ себя вообще даровитымъ музыкантомъ во всѣхъ родахъ музыки; то, что онъ даетъ, интересно, хотя и не производитъ глубокаго впечатлѣнія. Изъ его произведеній отмѣтимъ ораторіи—„Разрушеніе Іерусалима“ и „Саулъ“.

Робертъ Шуманъ вмѣстѣ съ Мендельсономъ дали нѣмецкой фортепьянной музыкѣ новый толчекъ. Къ ихъ направленію относятся Рейнеке, Раффъ и др.

Рядомъ съ серьезною фортепьянною музыкою встрѣчаемъ въ Германіи и большое развитіе совершенно легкаго направленія. Салонныя пьесы, имѣющія извѣстное значеніе, написаны Шульгофомъ, Шпиндлеромъ, Тедеско, Устенюмъ, Бейеромъ, Крамеромъ и т. д.

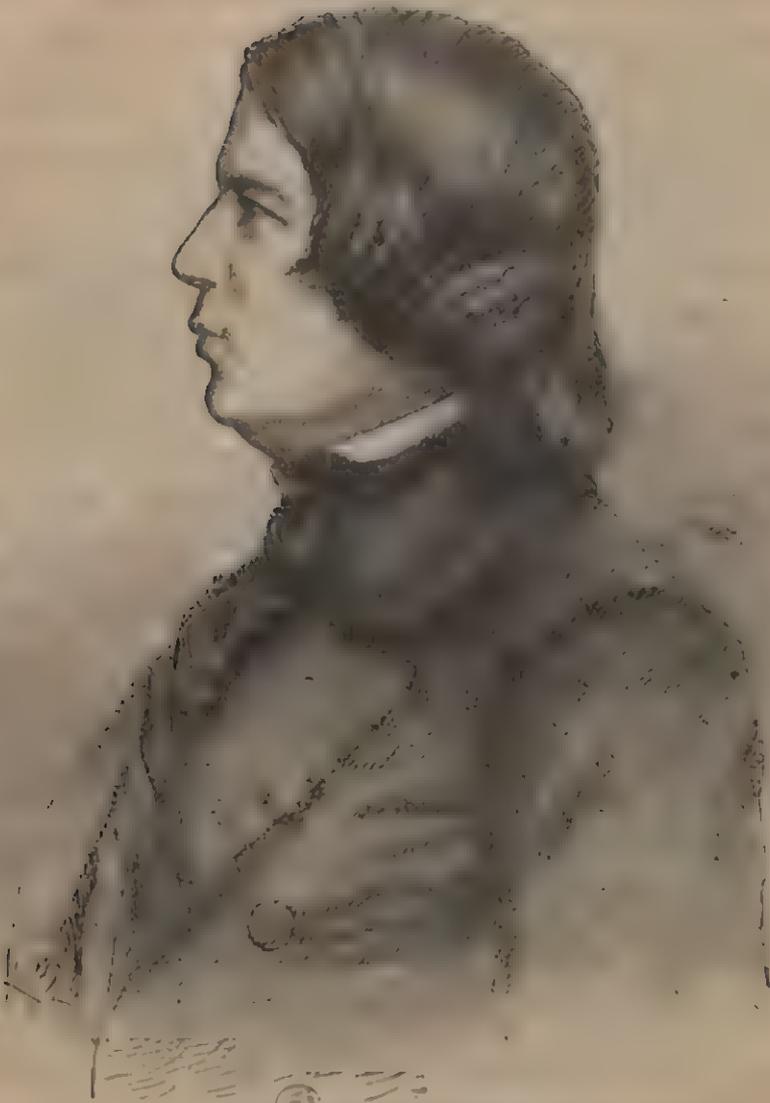


Рис. 149. Робертъ Шуманъ.

Собственно съ учебными цѣлями для фортепяно писали: Кулау († 1832 г.) въ Копенгагенѣ, Черни († 1857 г.), Алоизъ и Яковъ Шмидтъ, Гюнтенъ, Келеръ, Вертини, Диабелли и т. д.

Виртуозность въ пѣніи, то что называется „красивымъ пѣніемъ“, истинное умѣніе пѣть—въ послѣдніе тридцать лѣтъ пришло въ упадокъ. Напротивъ того, вокальное искусство существенно выиграло въ драматической экспрессіи, что и повятно при новомъ направленіи оперной музыки. Замѣчательно какъ въ этомъ отношеніи, такъ и по художественному пониманію была Вильгельмина Шрёдеръ-Девріентъ († 1860 г.). Звѣзда ея начала восходить тогда, когда

другой метеоръ театрального міра, Генріетта Зонтагъ, сошла со сцены. Шрёдеръ-Девріентъ мастерски изображала сильныя страсти, тогда какъ талантъ Зонтагъ проявлялся увлекательнымъ образомъ въ веселыхъ, кокетливыхъ, граціозныхъ роляхъ. „Шведскаго солдья“, Жювни Лидъ, можно также отчасти причислить къ нѣмецкимъ пѣвицамъ. Большую извѣстность, въ качествѣ исполнителя пѣсенъ и ораторій, приобрѣлъ Юлій Штокгаузенъ.

Наше время — періодъ броженія, стремленія впередъ, борьбы со старыми идеями и рамками; музыкальное искусство не осталось чуждымъ вліянію времени. Музыка теперь переживаетъ свой періодъ бурь и стремленій.

Въ послѣднія четыре десятилѣтія въ музыкальной области пробудился чрезвычайно дѣятельный духъ, выступившій противъ старыхъ, установленныхъ рамокъ искусства. Указанныя прежними маэстро и признававшіяся всеми границы между отдѣльными видами музыкальных произведеній уничтожены, различные роды музыки сданы одинъ съ другими, такъ что возникли совершенно новыя формы. Въ фізіономіи оперы также настали видимыя перемѣны. Тексты либретто уклоняются отъ прежней простоты и создаютъ большія драматическія картины, пользуясь такими средствами эффекта, которыя въ прежнее время принимались крайне рѣдко. Такъ работали уже Оберъ, Менерберъ и др. Еще далѣе въ этомъ направленіи пошелъ знаменитый Вагнеръ.

Рихардъ Вагнеръ (1813—1883), одна изъ интереснѣйшихъ музыкальных личностей новаго времени, задался цѣлью сдѣлаться реформаторомъ оперы. Онъ рано посвятилъ себя музыкѣ, хотя учился больше самоучкою. Первая его опера „Ртенци“, оконченная имъ въ 1839 г. въ Парижѣ, не имѣетъ большого значенія ни въ смыслѣ направленія, ни по своей музыкѣ, безцвѣтной и посредственной. Но уже съ „Моряка скитальца“ начинается поворотъ въ его талантѣ, усиливающійся съ каждою новою его крупною работою. Во время непродолжительнаго пребыванія Вагнера въ Дрезденѣ, имъ написаны „Таугейзеръ“ или „Состязаніе пѣвцовъ въ Вартбургѣ“, „Лоэнгринъ“. Политическая борьба 1849 г. заставила Вагнера покинуть Дрезденъ и Германію; только въ 1862 г. онъ получилъ амнистию. Въ періодъ его жизни, слѣдовавши за 1849 г., появились „Тристанъ и Изольда“, „Меистерзингеръ“, затѣмъ по возвращеніи въ Германію обширная тетралогія — „Нибелунги“ и, наконецъ, послѣдняя его опера „Парсифаль“. Во время появленія этихъ оперъ онъ жилъ частью въ Парижѣ, частью въ Швейцаріи, затѣмъ въ Мюнхенѣ, посѣщая также Лондонъ и Италию. Неза-

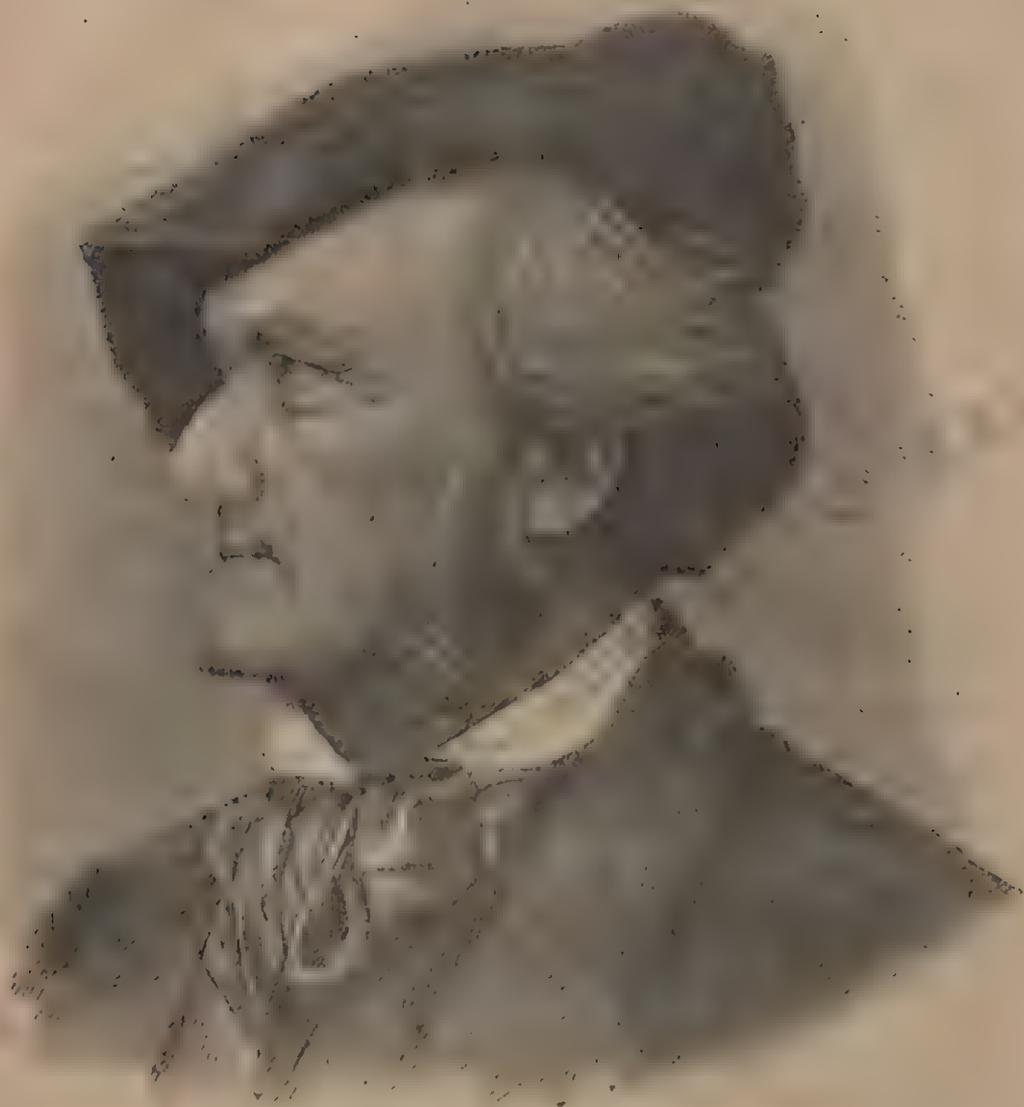


Рис. 150. Рихардъ Вагнеръ.

долго до своей кончины († 1883 г.) онъ поселился въ Байреитъ, гдѣ выстроилъ театръ специально для своихъ произведеній и прежде всего для „Нибелунговъ“, быстрого распространенія которыхъ въ Германіи тогда было еще трудно ожидать. Эта трилогія впервые исполнена лѣтомъ 1876 г., но, не смотря на очаровательныя частности, въ общемъ она не соответствовала чрезвычайнымъ ожиданіямъ. „Парсифаль“ былъ исполненъ тоже въ Байреитъ лѣтомъ 1882 г. Вагнеръ одновременно прославился какъ писатель, какъ оперный поэтъ и какъ оперный композиторъ. Въ трехъ его сочиненіяхъ

„Kunst und Revolution“ „Das Kunstwerk der Zukunft“ и „Oper und Drama“ - высказано стремление Вагнера замѣнить музыкальный стиль прежней оперы декламациею и удалить все, что мѣшаетъ успѣшному ходу дѣйствія — арии, дуэты, финалы, вмѣсто которыхъ онъ вводитъ речитативъ въ перемежку съ аріозо. Центрѣ тяжести сочиненія переноситъ онъ отчасти въ оркестръ, достигающій у него рѣдкой, поразительной силы, отчасти въ общій поэтической замыселъ всего произведенія, отнюдь не давая исключительнаго предпочтенія музыкальнымъ намѣреніямъ, тѣмъ болѣе пѣнію. Идеаль Вагнера, конечно, не останется безплоднымъ для дальнѣйшаго развитія оперы; но его собственныя произведенія позднѣйшаго періода его дѣятельности, какъ ни богаты они оркестровыми и музыкальными эффектами, направлены къ тому, чтобы подчинить музыку поэзии и сценическимъ условіямъ. Въ вокальномъ отношеніи они представляютъ почти непрерывный рядъ декламационныхъ фразъ, производящій въ концѣ концовъ утомленіе.

Успѣхами своихъ идей Вагнеръ много обязанъ стараніямъ своего единомышленника, Франца Листа, хотя и не такого смѣлаго новатора, тѣмъ не менѣе чрезвычайно способствовавшаго укрѣпленію новой ступени развитія музыки. Онъ родился въ Венгріи въ 1811 г. Публично выступилъ впервые еще ребенкомъ въ Вѣнѣ и быстро сдѣлался однимъ изъ самыхъ выдающихся пианистовъ, когда либо существовавшихъ. Всюду въ Европѣ онъ принимался съ энтузіазмомъ. Періодъ 1840—1848 г. былъ самымъ блестящимъ въ его виртуозной карьерѣ. Затѣмъ онъ сдѣлался дирижеромъ и отдался композиторству, съ 1863 г. жилъ въ Италіи, гдѣ принялъ духовныя санъ, а затѣмъ съ 1870 г. снова въ Германіи. Францъ Листъ несомнѣнно блестящій и гениальнѣйшій изъ виртуозовъ новѣйшаго времени. Какъ композиторъ, онъ достигъ высокаго значенія, хотя его творческій талантъ не отличается большою оригинальностью: тутъ онъ скорѣе всего только популяризаторъ чужихъ идей, даже когда пишетъ собственную музыку. Со времени его водворенія въ Веймарѣ появились его „Симфоническія поэмы“, имѣвшія большое значеніе для Германіи, какъ попытка дать новую форму, создать родъ свободной симфоніи, связанной одною общою музыкальною идеею, и затѣмъ большія его симфоніи — къ „Божественной комедіи“, къ „Фаусту“. Приверженцы новогерманской школы признаютъ эти симфоніи за лучшее изъ того, что создано современной инструментальной музыкою. Листъ написалъ не мало заслуживающихъ вниманія пѣсенъ и романсовъ; многіе изъ нихъ превосходятъ по выразительности,



Рис. 151. Франц Листъ.

внутренней теплотѣ и по характерности мысли. Онъ скончался въ 1886 году въ Байрейтѣ.

Къ глубокимъ, серьезнымъ композиторамъ настоящаго времени принадлежитъ Иоганнъ Брамсъ, ученикъ Шумана, выработавшій своеобразный, мужественно-серьезный стиль и въ симфоническихъ произведеніяхъ (двѣ „Серенады“, четыре симфоніи, двѣ блестящія увертюры), секстетахъ и квартетахъ заявившій себя мастеромъ строго-музыкальныхъ формъ и изобрѣтательности. Онъ написалъ не мало интересныхъ фортепианныхъ пьесъ, пьесъ и вокальныхъ произведеній торжественнаго характера („Нѣмецкій реквиемъ“, „Пѣсня судьбы“,

„Триумфальная пѣснь“ и др.). Хорошими фортепианными произведениями отличается другой ученикъ Шумана, Теодоръ Кирхнеръ. Въ болѣе строгомъ направленіи работалъ Фридрихъ Киль, указавшій большой контрапунктическій талантъ въ своемъ известномъ „Реквиемѣ“.

Голландія слѣдовала классическимъ традиціямъ, даннымъ Германіею. Въ этомъ отношеніи особенное значеніе имѣло въ ней музыкальное учрежденіе, известное подъ именемъ „Общества прогресса музыкальнаго искусства“, слѣвавшее не мало для развитія музыкальнаго вкуса въ странѣ. Вслѣдствіе его усилій большинство голландскихъ композиторовъ — не особенно впрочемъ многочисленныхъ — являются защитниками классической музыки и принциповъ строгой пѣмечкой школы. Въ особенности въ этомъ отношеніи надо отмѣтить І. Любека, бывшаго директоромъ амстердамской консерваторіи, способствовавшаго посадженію классической музыки въ Голландіи. І. ванъ-Бри (1801 — 1857), дирижеръ и композиторъ, оставилъ не малое число большихъ произведеній всякаго рода — кантаты, мотетовъ, мессъ и симфоніи. Затѣмъ назовемъ І. Фергюльста, пользующагося большою репутациею, В. Николаи, автора очень известной кантаты „Колоколь“ (на текстъ Шиллера), І. Броэра, не только замѣчательнаго композитора, но и талантливаго историка музыки, оставившаго хорошее сочиненіе въ этой области, Р. Холя, Гейнце, Коэнена и др.

Бельгія въ извѣстномъ столѣтіи дала не столько замѣчательныхъ композиторовъ, сколько замѣчательныхъ виртуозовъ, скрипачей по преимуществу. Впрочемъ и композиторы-бельгійцы имѣютъ несомнѣнное значеніе, не мало подвинувши искусство на своей родинѣ. Имена Геварта, Бенуа, Гризара и Ганзенса достаточно извѣстны во всемъ музыкальномъ мірѣ.

Ганзенсъ (1802 — 1871) оставилъ нѣсколько оперъ, въ томъ числѣ „Марію Брабантскую“, „Осаду Калѣ“ и не мало оркестровыхъ сочиненій. Лучшими его сочиненіями надъ считать его ораторіи, „Stabat mater“, въ особенности „Реквиемъ“, одно изъ замѣчательныхъ произведеній этого рода.

Гевартъ, знаменитый музыковѣдъ, началъ небольшими операми, успѣхъ которыхъ побудилъ его вѣзаться за произведенія съ болѣе широкими рамками; „Квентинъ Дорваръ“ и „Капитанъ Генрію“ въ полной мѣрѣ оправдали его надежды, представивши блестящія стороны таланта композитора.

Гризаръ, изящный и остроумный музыкантъ, написавшій для Парижа не мало комическихъ оперъ, можетъ считаться почти

французскимъ композиторомъ, вмѣстѣ съ тѣмъ обладая естественностью и наивными качествами старыхъ французскихъ художниковъ.

Если вышепозванные лица тѣсно соприкасаются съ французскою школою, то наоборотъ молодые представители бельгійской школы порываютъ связи съ Парижемъ и становятся на сторону Германіи, стараясь вмѣстѣ съ тѣмъ искать самостоятельной, народной почвы. Во главѣ ихъ надо поставить П. Бенуа, автора нѣсколькихъ замѣчательныхъ ораторій и кантатъ: „Шельда“, „Война“, „Прометей“ и въ особенности „Люциферъ“, вещь грандіозная по размѣрамъ и интересная съ музыкальной стороны.

Болѣе композиторовъ распространили по Европѣ популярность Бельгіи бельгійскіе виртуозы. Имена скрипачей Арто, Беріе, Вьэтана, Исайе, Томсона, виолончелистовъ Серве, Мюика, Батри, кларнетиста Блаза, пьаниста Дюпона и др. всѣмъ извѣстны.

Бельгійцы также сдѣлали не мало по части теоретическихъ музыкальныхъ работъ и по исторіи музыки. Назовемъ Ф. Фетиса (1784—1871), пользовавшагося нѣкогда безусловнымъ авторитетомъ критика и историка. Онъ составилъ „Общую біографію музыкантовъ“, сочиненіе не лишнее промаховъ, но полезное во всякомъ случаѣ, „Общую исторію музыки“ и т. д.

Гевартъ выпустилъ въ свѣтъ (1881) „Исторію и теорію античной музыки“, замѣчательное сочиненіе, удачно разрѣшающее многія задачи, интересующія какъ историческую науку, такъ и современное искусство; книга эта по праву можетъ считаться классическою. Л. Бюрбюръ написалъ не мало монографій, имѣющихъ значеніе для музыкальной исторіи нидерландцевъ.

Ванъ деръ Стретенъ въ свою очередь издалъ множество историческихъ изысканій, имѣющихъ большую цѣнность для исторіи бельгійской музыки. Особенно значительна его книга „Бельгійскіе музыканты до XIX столѣтія“, въ которой собраны любопытнѣшія подробности о прежнихъ бельгійскихъ музыкантахъ.

Напомнимъ кстати, что и въ Германіи музыкальная теорія и исторія стоятъ на замѣчательной высотѣ. Всѣхъ лицъ, съ блескомъ посвятившихъ себя трудамъ въ этой области, невозможно перечислить, но считаемъ долгомъ упомянуть здѣсь объ Амбросѣ, знаменитомъ недавно скончавшемся историкѣ музыки, отличавшемся шириною взглядовъ и рѣдкою эрудицією.

Если приходится воздержаться отъ окончательнаго приговора надъ будущимъ современной музыки, то, во всякомъ случаѣ, нельзя отрицать опасности для нея отъ пренебреженія многими художниками содержаніемъ и истинной красотой въ пользу оркестровой техники и внѣшняго блеска.

Музыка въ Россіи.

Мы имѣемъ только небольшія и отрывочныя свѣдѣнія о положеніи музыки и развитіи музыкальнаго искусства у нашихъ предковъ. Свѣдѣнія эти отчасти заключаются въ указаціяхъ иноземныхъ—греческихъ и арабскихъ, а также въ русскихъ лѣтописяхъ, отчасти же въ обличительныхъ и уищательныхъ посланіяхъ древнѣйшихъ отцовъ Церкви, направленныхъ противъ грѣховныхъ заблужденій народа. Изъ этихъ свѣдѣній, въ особенности принадлежащихъ ко второму источнику, т. е. изъ посланій отцовъ Церкви, укорявшихъ новообращенныхъ христіанъ въ ихъ склонности къ „свѣтлнню, гудѣнню, плясанью и скаканью“, видно, что еще въ X и XI вѣкѣ (а стало быть и ранѣе) любовь къ музыкѣ была сильно развита у славянъ. Дѣйствительно косвенное подтвержденіе этой страсти мы находимъ въ разныхъ нашихъ историческихъ памятникахъ. Несторова лѣтопись и „Слово о полку Игоревѣ“ сохранили намъ имена пѣвцовъ, пользовавшихся огромною извѣстностью у современниковъ; встрѣчаемъ указанія въ лѣтописяхъ и на то, что уже въ полкахъ великаго князя Святослава при его походѣ въ Болгарію существовали музыкальные инструменты—бубны и трубы; разсказывается въ этихъ лѣтописяхъ и объ обязательномъ участіи музыки на великокняжескихъ пирахъ эпохи, о которой идетъ рѣчь.

Но развитію музыкальнаго искусства у русскаго народа не посчастливилось: историческія обстоятельства были противъ него. Мы не можемъ теперь даже и приблизительно опредѣлить самостоятельность музыки, существовавшей при великокняжескихъ дворахъ Южной Россіи и рѣшить, не вляли ли на нее искусство сосѣднихъ странъ, Византіи, а также и государствъ Западной Европы. Татарское нашествіе и разоренія русской земли, слѣдовавшія за нимъ непрерывно въ теченіе двухъ вѣковъ, смели съ ея лица начинавшуюся цивилизацію, уничтожили все существовавшіе памятники этой цивилизаціи и вернули страну къ первоначальной дикости. Свѣтское музыкальное искусство, которое несомнѣнно существовало у насъ въ предшествовавшее время, исчезло, свелось цѣликомъ на пародную пѣню, о которой въ эту эпоху мы опять не имѣемъ и, конечно, не можемъ имѣть опредѣленныхъ свѣдѣній. Музыка сохранилась только для нуждъ церкви, въ видѣ церковнаго пѣнія, но и послѣднее было не въ блистательномъ положеніи. Наступаетъ темное время для историка русской музыки: документовъ для поддержки его взглядовъ почти нѣтъ въ наличности. Можно идти здѣсь только путемъ наведенія и вообще принять почти за аксіому, что русское искусство

въ сущности шло всегда въ уровень съ искусствомъ Запада. Стояло искусство дурно на Западѣ —напримѣръ церковное вплоть до XV-го вѣка—и также грубо оно было и въ Россіи; повысился его уровень въ Европѣ —и у насъ тотчасъ отражается это повышение. Идеи хотя и распространялись въ то время медленнѣе чѣмъ теперь, но общеніе народовъ существовало всегда и во всякой области мысли, доказательствъ чему можно привести сколько угодно. Какъ бы то ни было, но если въ XI, XII и частью въ XIII вѣкѣ церковную нашу музыку надо считать значительно подвинувшейся—на что указываютъ нѣкоторые сохранившіеся памятники этихъ вѣковъ,—то послѣ татарскаго погрома надолго умолкаетъ дѣятельность и въ этой области. Даже и въ Сѣверозападной Россіи, наименѣе пострадавшей отъ татаръ, напримѣръ въ Новгородской области, церковное пѣніе дошло до полного упадка. Школы церковнаго пѣнія, начало которыхъ у насъ относится ко временамъ Св. Владиміра, правда, продолжали существовать, но преподаваніе тамъ шло на самые грубые, практическіе приемы, сохранявшіе развѣ только нѣкоторую традицію прежняго искусства. На отсутствіе сколько нибудь сносныхъ пѣвцовъ для нуждъ церкви горько жалуются авторитетныя лица, митрополиты и епископы новгородской земли. Тотъ же порядокъ вещей былъ и въ новославяншемся московскомъ государствѣ. Дошло дѣло до того, что для исправленія нашего церковнаго пѣнія царь Іоаннъ Грозный обратился было за опытными пѣвцами въ Западную Европу, но, не дождавшись ихъ, созвалъ (1559 г.) соборъ, который и принялъ нѣкоторыя мѣры для подъема уровня церковнаго пѣнія. Школы послѣдняго снова начали открываться въ разныхъ городахъ и повидимому пѣніе стало было на твердую почву; явились композиторы и теоретики, въ числѣ которыхъ можно отмѣтить Савву Рогова (въ Новгородѣ), его учениковъ Ивана Носова и Ивана Шандурова, изъ которыхъ послѣдній ввелъ довольно опредѣленную систему „помѣтъ“, знаковъ, указывающихъ высоту звука и принадлежность мелодіи къ извѣстному церковному гласу — чисто русскую семиграфію — и оставившаго теоретическое сочиненіе, „Грамматику“. Рядомъ съ „Знаменнымъ“ или „Столповымъ“ пѣніемъ*), исключительно употреблявшимся для нуждъ церкви, пѣніемъ, гдѣ мелодіи вращаются въ предѣлахъ восьми церковныхъ гласовъ, строго подчиняясь ограниченіямъ разнаго рода, существовало для домашняго обихода такъ называемое „демественное“ пѣніе, болѣе свободнаго характера, менѣе подчинившееся

*) Погоне знаки въ древности называли у насъ „знаменами“; знакъ по славянски назывался «столпъ».

условнымъ рамкамъ. Это послѣднее было популярнѣе перваго, что впрочемъ и естественно, такъ какъ содержало въ себѣ элементы свѣтскаго характера; лѣтониси наши называютъ его „самымъ прекраснымъ“. Быть можетъ оно могло бы стать новымъ источникомъ развитія нашей свѣтской музыки, но вышло иначе. Церковь у насъ—какъ въ свое время на Западѣ—продолжала относиться недоброжелательно къ свѣтскому искусству вообще и старалась подавить его, чего было легко достигнуть, вслѣдствіе исключительнаго значенія ея въ жизни тогдашняго общества. Демественное пѣніе мало-по-малу изъ домашняго сдѣлалось церковнымъ, такъ какъ въ него вошли съ теченіемъ времени чисто церковныя элементы, существенно измѣнившіе его характеръ. Хотя въ церкви оно заняло только второстепенное мѣсто, но для свѣтскаго искусства уже было потеряно. Въ свою очередь инструментальная музыка, зачатки которой мы видимъ у скомороховъ—ихъ можно считать за тогдашнихъ представителей нашей свѣтской музыки вообще—только при Борисѣ и Агдидимитріѣ, начинавшая было пользоваться покровительствомъ власти, вдругъ получаетъ въ началѣ XVII вѣка сильный ударъ, помѣшавшій ея дальнѣйшему развитію. Смутное время съ его неурядицами заставило многихъ искать успокоенія въ идеалахъ благочестія и тишины. Цари Михаилъ и Алексѣи, считавшіе долгомъ мудрой политики водворить тишину въ правахъ, согласились и на гоненіе музыки, что требовалось представителями духовной власти. Противъ скомороховъ издавались ими грозныя указы, цѣлыя вязы отобраныхъ инструментовъ неоднократно сжигались властями, увеселенія вообще преслѣдовались. Послѣдствіемъ этихъ мѣръ былъ несомнѣнный ударъ—и надолго—самостоятельности русской музыки, ея собственному и независимому теченію, ударъ отъ котораго она начала оправляться только въ послѣдніе годы, обращаясь какъ къ первоначальному источнику къ народнымъ пѣснямъ, результаты чего могутъ сказаться только въ будущемъ. Какъ бы то ни было, помѣшавъ существованію музыкальнаго искусства, существованію склонности къ музыкѣ, эти мѣры, конечно, не могли, тѣмъ болѣе, что этимъ мѣрамъ мѣшало и во дворцѣ и въ вышнихъ слояхъ русскаго общества иноземное вліяніе, начинавшее проникать уже съ большою силою въ Россію. Самъ царь Алексѣй допустилъ во второй половинѣ своего царствованія театральныя представленія у себя во дворцѣ и завелъ штатъ иноземныхъ артистовъ, игравшихъ на разныхъ инструментахъ. Ближайшіе къ нему бояре слѣдовали царскому примѣру. Известно, какъ царствованіе Петра Великаго рѣзко измѣнило далѣе весь строй нашей жизни.

Петръ Великій не любилъ музыки—онъ любилъ только церковное пѣніе, но, вводи въ государство великого рода новшества, заботился и о музыкѣ. Военная музыка получила при немъ болѣе правильную организацію; въ свою очередь при дворѣ появился—кромѣ пѣвчихъ, давно уже существовавшихъ у московскихъ государей—инструментальный оркестръ. Петръ думалъ даже объ устройствѣ театра, что, однако, ему не удалось осуществить; оперный театръ—именно итальянская опера,—явился у насъ впервые при Аннѣ Ивановнѣ, а получилъ прочное положеніе при императрицѣ Елисаветѣ.

Между тѣмъ церковное пѣніе въ Россіи, объ исправленіи котораго заботился уже Іоаннъ Грозный, оставалось въ сущности съ тѣми же недостатками и неблагоучиѣмъ, какъ и прежде, чему причиною несомѣнно была и смутная эпоха въ государственной нашей жизни конца XVI и начало XVII вѣка. Исправленіе церковныхъ книгъ, начавшееся при Алексѣѣ Михайловичѣ, стояло въ связи съ исправленіемъ церковнаго пѣнія; значеніе послѣдняго исправленія въ быстромъ развитіи нашего старообрядчества играетъ гораздо важнѣйшую роль, чѣмъ обыкновенно это думаютъ, и не даромъ впоследствии правительству приходилось позволять обращаться къ раскольничьимъ источникамъ для провѣрки церковныхъ пѣснопѣвъ. Это время слѣдуетъ обозначить эпохою борьбы безлинейнаго пѣнія съ линейнымъ. За первое стояли ревнители старины; за второе, пришедшее къ намъ черезъ Малороссію и югозападный край, царь Алексѣи Михайловичъ и патріархъ Никонъ. Линейная семіографія ^{*)}, употреблявшаяся для многоголоснаго, партеснаго пѣнія получила официальную поддержку; во всякомъ случаѣ оно должно было одержать верхъ, составляя новый, дальнѣйшій шагъ искусства. Поэтому съ начала XVIII-го вѣка оно вошло у насъ во всеобщее употребленіе, кромѣ старообрядцевъ, конечно.

Изъ теоретиковъ этого времени — первой и второй половины XVII-го вѣка — назовемъ Александра Мезенца, Дилецкаго (автора книги „Мусикия“), дьякона Коренева.

Съ начала XVIII-го вѣка иностранное вліяніе широкою волною захватываетъ всѣ стороны русской жизни. Не избѣгаетъ его наше церковное пѣніе, ни едва только что начинавшаяся возрождаться свѣтская музыка. На первое вліяютъ итальянскіе композиторы, призванные въ Россію и жившіе у насъ по долгу—Доллиси, Галуппи, Сарти,—а также наша молодежь, обучавшаяся въ Италіи, гдѣ она

*) Есть мнѣніе, что линейная семіографія была изобрѣтена русскимъ, но оно не выдерживаетъ критики.

проникалась принципами западной музыкальной науки. Такъ учились въ Италіи духовные авторы — Березовскій (1745 — 1777), Ведель, Бортиянскіи (1751 — 1825), Дехтеревъ (1766 — 1813). Всѣ они, въ особенности же Бортиянскій, болѣе или менѣе, подчинились итальянскому вліянію и наложили на наше церковное пѣніе замѣтный чужой отпечатокъ. Въ сочиненіяхъ Березовскаго, на примѣръ, недостаетъ настоящаго характера православнаго церковнаго пѣнія, не смотря на всѣ ихъ достоинства. Бортиянскій, стиль котораго наименоваетъ неаполитанскую школу, оказалъ значительныя услуги музыкальной части нашего Богослуженія, вернувшись къ простотѣ стиля, который началъ было искажаться подъ вліяніемъ итальянскихъ капельмейстеровъ придворной капеллы. Правительство, продолжая свою старую задачу исправленія церковнаго пѣнія, нѣсколько разъ пробовало—во второй половинѣ прошлаго столѣтія и въ нынѣшнемъ вѣкѣ—очистить это пѣніе отъ чуждыхъ паростовъ, по это дѣло, требующее глубокихъ знаний не нѣсколькихъ, а многихъ лицъ, останавливалось всегда на полпути. Въ наши дни эти стремленія къ очищенію стиля церковнаго пѣнія возродились энергичнѣе чѣмъ когда либо, но о результатахъ ихъ говорить было бы пока преждевременно. Обратимъ во всякомъ случаѣ вниманіе на попытки исправленія какъ 1770 года, такъ и на старанія А. Львова, отчасти Глинки, о. Разумовскаго, Поголова, Турчанинова и теперешняго комитета по пересмотру церковныхъ пѣнопѣній. Попытки 1770 года и работы Львова, въ качествѣ директора Придворной пѣвческаго Капеллы, имѣвшаго особое вліяніе на пересмотръ церковнаго пѣнія и гармонизированнаго большое число древнихъ напѣвовъ, въ свое время считались образцовыми, были поддерживаемы официально, но потомъ оказались полными недостатковъ; не смотря на то, въ извѣстномъ смыслѣ работы Львова — по сравненію съ Бортиянскимъ — представляютъ большой шагъ впередъ, особливо относительно соблюденія правильности декламации и точности ритма.

Хотя придворный оркестръ существовалъ уже при Петрѣ I, какъ мы замѣтили выше, но правильная основа ему была положена отчасти при Петрѣ II, главное же—при Аннѣ Ивановнѣ, благодаря стараніямъ итальянскаго композитора Фр. Арани, занимающаго видное мѣсто въ исторіи музыки Россіи, при императрицахъ Аннѣ и Елисаветѣ. Придворный оркестръ, состоявшій при Петрѣ Великомъ изъ 20 человекъ, увеличился въ это время до 40, представляя точную копію итальянскихъ оркестровъ того времени, бывшихъ первыми въ Европѣ. Впослѣдствіи, въ концѣ царствованія Елисаветы и въ началѣ царствованія Екатерины II, оркестръ

достигъ уже численности 80 артистовъ, превосходя или равняясь съ самыми знаменитыми большими придворными оркестрами Европы. Первая опера, вообще поставленная въ Петербургѣ, была оперою Арайи „Альбіацаръ“; она имѣла огромный успѣхъ и сразу обезпечила популярность композитору. Первая опера, исполненная въ Россіи на русскомъ языкѣ, была все-таки итальянская. Называлась она „Сила любви и ненависти“ и дапа впервые въ 1736 году. Первая опера, текстъ которой по крайней мѣрѣ принадлежалъ русскому, именно Сумарокову, по музыка все-таки оставалась итальянскою (будучи написана Арайею), поставлена въ 1759 году и называлась „Цефаль и Прокрида“. Эта опера долго почему-то считалась первою русскою оперою. Повѣщія, болѣе тщательныя изслѣдованія показали, что въ этомъ же 1759 году была написана и поставлена чисто русская опера, въ которой текстъ принадлежалъ знаменитому впоследствии П. Дмитревскому, а музыка—основателю русскаго театра, не менѣе знаменитому актеру О. Волкову. Называлась опера „Танюшею“. Такъ какъ Волковъ не былъ настоящимъ музыкантомъ, то должно думать, что опера его была только очень слабою попыткою дать музыкально-сценическую пьесу въ русскомъ духѣ: всего вѣролтиѣ она представляла изъ себя нѣчто въ родѣ водевилей съ пѣніемъ, какими были всѣ русскія оперы XVIII-го столѣтія, писанныя уже гораздо позднѣе. Вообще русскія оперы, объ авторахъ которыхъ мы сейчасъ скажемъ, представляли изъ себя сколокъ съ нѣмецкой и французской оперетты прошлаго вѣка, т. е. отличались самыми незамысловатыми формами: арии и дуэты имѣли форму куплетовъ, къ которымъ иногда присоединялся хоръ, разговоръ безъ музыки замѣнялъ речитативъ, ансамблей не было; оркестровка была самая простая, ограничивалась однимъ струннымъ квартетомъ, къ которому изрѣдка прибавлялся какой нибудь духовой инструментъ. Оперы, писанныя русскими композиторами, оставались такими до начала нашего вѣка включительно, когда повышеніе уровня музыкальныхъ требованій въ русскомъ обществѣ заставило композиторовъ конца александровскаго времени относиться серьезнѣе къ своему дѣлу.

Возвращаемся однако къ русскимъ авторамъ царствованія Екатерины II. Ихъ было немного: Ооминъ, Матинскій, Паскевичъ, Титовъ, отчасти Кашинъ. Нѣкоторые изъ нихъ, какъ Матинскій и Кашинъ, были дворовыми людьми и меценатству своихъ господъ были обязаны возможности изучать музыку серьезно, притомъ даже за границею. Ооминъ написалъ нѣсколько оперъ, изъ которыхъ „Анюта“, „Имцики на подставѣ“ и „Мельникъ“ пользовались огромною извѣстностью—последній, впрочемъ, едва ли не вельдетвіе ли-

бретто, написаннаго извѣстнымъ Аблесимовымъ и чрезвычайно заинтересовавшаго публику: успѣхъ ея держался до пятидесятихъ годовъ нашего вѣка. „Анюта“ была первою попыткою послѣ торжественныхъ и мифологическихъ сюжетовъ обратиться къ чисто русской жизни, попыткою и у насъ поразившею своею оригинальностью, подобно тому какъ „Сельскіи колдунъ“ Руссо поразилъ придворныхъ Людовика XV неожиданнымъ обращеніемъ къ сельской простотѣ. Изъ оперъ Матинскаго громаднымъ успѣхомъ пользовался „Гостиниці дворъ“, рисовавшій нравы современнаго купечества, также „Перерожденіе“. Изъ оперъ В. Титова надо назвать „Ямъ“, „Посидѣлки“, „Татьяну на Воробьевыхъ горахъ“, „Филаткину свадьбу“. „Татьяна“ была переведена на французскій языкъ и давалась трушною Боальдье, когда этотъ композиторъ въ первое десятилѣтіе нашего вѣка находился во главѣ французской оперы въ Петербургѣ.

Хотя вообще всѣ оперы русскихъ авторовъ нравились, но итальянскія и вообще иностранныя оперы нравились русскому обществу еще болѣе, что и понятно, такъ какъ послѣднія являлись въ образцовомъ исполненіи иностранныхъ знаменитостей и въ блескѣ современной техники, стоявшей на Западѣ выше чѣмъ у насъ. Не мудрено поэтому, что иностранная опера преобладала у насъ не только при Екатеринѣ, но также и при Александрѣ I и затѣмъ при Николаѣ I, при чемъ господство попеременно принадлежало то итальянскимъ, то французскимъ, то нѣмецкимъ произведеніямъ. Русская же опера развивалась медленно и silently и рядомъ находилась цѣлкомъ въ рукахъ иностранцевъ. Мы видѣли, что еще въ XVIII вѣкѣ итальянцы, находившіеся въ Петербургѣ, писали quasi русскія оперы. Въ началѣ нынѣшняго вѣка поселившіеся въ Россіи К. Кавоэ (1775 — 1842) долгое время имѣли особое значеніе для русской оперной сцены, дирижеромъ которой оставался до своей смерти. Это былъ талантливый музыкантъ, отказавшійся по мѣрѣ возможности отъ итальянскихъ вкусовъ и серьезно старавшійся быть полезнымъ своему новому отечеству. Онъ написалъ не мало русскихъ оперъ (на русскіе сюжеты по крайней мѣрѣ), пользуясь притомъ и народными нашими пѣснями, какъ на примѣръ „Жаръ птица“, „Князь невидимка“, „Мирослава“, „Илья-Богатырь“, „Откупщикъ Брамкинъ“, „Леста, дѣвировекая русалка“ (передѣлка вмѣстѣ съ Давыдовымъ на русскіи ладъ извѣстной нѣмецкой оперы того времени). Всѣ эти оперы по своей фактурѣ и формамъ не представляли ничего выдающагося и оригинальнаго, но нравились, такъ какъ были сдѣланы ловкою рукою. Гораздо болѣе серьезное значеніе имѣлъ его „Сусанинъ“, пользовавшійся популярностью до тѣхъ поръ, пока его не затмила „Жизнь за Царя“ Глинки. „Суса-

нинъ“ отличался уже близостью къ русскому народному духу и это обстоятельство, въ связи съ патріотическимъ сюжетомъ оперы, обезпечило его успѣхъ.

Изъ другихъ авторовъ александровскаго времени и отчасти начала царствованія Николая I надо назвать Кашина, написавшаго оперу „Нурмангалъ“, Давыдова, Сапѣнна, Алябѣва, затѣмъ Веретовскаго (1799—1862), знаменитаго автора „Аскольдовой могилы“. Эта опера, написанная подъ несомнѣннымъ вліяніемъ „Волшебнаго стрѣлка“ Вебера, представляетъ большой шагъ впередъ по сравненію съ операми предшествовавшихъ русскихъ авторовъ, какъ въ народно-музыкальномъ отношеніи, такъ и въ пониманіи сценическихъ требованій. Несомнѣнно, что Веретовскій, будь онъ технически сильнѣе, отнесся къ искусству менѣе диллетантски (онъ былъ богатымъ баринотъ и впоследствии директоромъ московскаго театра), могъ бы оставить видныи слѣды въ области музыкально-сценическаго русскаго искусства; таланта у него было достаточно. Но отчасти диллетантизмъ, а быть можетъ иныя условія помѣшали ему работать серьезно и „Аскольдова могила“ остается лучшимъ какъ изъ его раннихъ, такъ и позднихъ произведеній („Панъ Твардовскій“, „Громобой“, „Дѣвѣнадцать спящихъ дѣвъ“ и др.).

Выше замѣчено уже, что уровень музыкальной образованности русскаго общества прошлаго столѣтія и первыхъ сорока годовъ нашего столѣтія былъ не высокъ. Тѣмъ не менѣе концерты существовали уже и въ прошломъ столѣтіи и не только дававшіеся пріѣзжими артистами; существовали у насъ и правильно организованные концерты, устраивавшіеся музыкальными обществами того времени или, какъ ихъ называли тогда, музыкальными „клубами“, которыхъ въ Петербургѣ было два. Затѣмъ въ началѣ нынѣшняго вѣка (1804) основано у насъ долго пользовавшееся большою извѣстностью петербургское „Филармоническое общество“, а въ тридцатыхъ годахъ „Концертное общество“ (при Пѣвческой капеллѣ). Изъ русскихъ виртуозовъ временъ Екатерины паловомъ скрипача Хандошкина, чрезвычайно цѣнимаго современниками. Авторовъ романсовъ и пѣсенъ было много: Сарти, Титовъ, Кашинъ, Струвскій, Колзювскій и др. Пѣвцы, если разбирать строго, врядъ ли отличались искусствомъ, не смотря на то, что многие имѣли громкія имена. Если Кавосу приходилось „патаскивать“ пѣвцовъ какъ канареекъ, то ясно, что пѣвцы предъидущихъ поколѣній были еще слабѣе этихъ пѣвцовъ. Можетъ быть, знаменитая Лиза Сандунова, какъ и не менѣе знаменитая Семенова годились въ сущности только для водевиля, а не для серьезной оперы. Недаромъ много лѣтъ спустя еще существовалъ обычай русскимъ

пѣвцамъ пѣть не только въ операхъ, но и въ водевиляхъ: дѣйстви-
тельно знающихъ свое дѣло, выдающихся пѣвцовъ нельзя было бы
заставить это дѣлать, какъ нельзя было заставить пѣть въ водевилѣ
дѣйствительно прекрасную нашу пѣвицу Фодоръ (Федорову). Какъ бы
то ни было, назовемъ здѣсь еще изъ пѣвцовъ времени Александра I
и Николая I имена Самоилова, Воробьеву, Черникову и Степанову.
Кто дѣйствительно сдѣлалъ себѣ европейское имя и былъ превос-
ходнымъ пѣвцомъ это — Ивановъ, въ началѣ тридцатыхъ годовъ
навсегда оставившій Россію.

М. И. Глинка (1804—1856) является истиннымъ создателемъ на-
шего музыкально-сценическаго искусства, какъ онъ занимаетъ мѣсто и
основателя русской музыкальной школы вообще. Онъ совмѣстилъ въ
себѣ предшествовавшіе ему элементы, переработалъ ихъ при помощи за-
падной науки и сталъ въ основу всего послѣдующаго движенія русской
музыки, явившись во всеоружіи знанія и таланта. Онъ обладалъ
рѣдкимъ мелодическимъ даромъ, при чемъ его мелодія легко принима-
ла обороты тѣхъ народностей, которыя онъ избиралъ; нечего
уже говорить о русскихъ народныхъ мелодіяхъ, характеръ которыхъ
еще съ дѣтства былъ усвоенъ имъ до такой степени, что заглушить
его не могло вліяніе иностранной музыки, которой такъ легко подчи-
нялись другіе. „Жизнь за Царя“ составила эру въ нашемъ искусствѣ,
явившись оперою, которая по ширинѣ общихъ своихъ художествен-
ныхъ взглядовъ и по подробностямъ работы не уступала произве-
деніямъ любого изъ самыхъ выдающихся художниковъ Запада. За нею
слѣдовалъ „Русланъ“, должному успѣху котораго, къ сожалѣнію, нѣ-
сколько помѣшало его либретто, но въ музыкальномъ отношеніи
давши возможность таланту Глинки высказаться еще богаче и раз-
нообразнѣе. Востокъ между прочимъ тутъ переданъ имъ особенно
роскошными красками. „Русланъ“ является высшимъ выраженіемъ
тѣхъ художественныхъ взглядовъ на оперу, которые, будучи поло-
женными въ основу своихъ работъ Моцартомъ, держались въ Европѣ
вплоть до Вагнера. Глинка оставилъ не много произведеній орке-
стровой музыки („Арагонская хота“, „Камаринская“, „Князь Холм-
скій“, „Ночь въ Мадридѣ“), но далъ въ нихъ яркіе образцы раз-
носторонности своего гения. Романсы его (около 70), бывшіе въ свое
время выдающимися, отличаются рѣдкою красотой мелодіи и въѣтъ
правдивостью выраженія; популярность, полученная ими со времени
появленія, не ослабѣваетъ и въ наши дни. Кое-что написано имъ
и для фортепиано, а также въ области камерной музыки, но эти
пьесы не имѣютъ особеннаго значенія. Подъ конецъ жизни Глинка
обратился къ области церковной музыки и хотя попытки, сдѣлан-



Рис. 152. М. Н. Глинка.

нии имъ тутъ, интересны, но смерть помѣшала ему выполнить его замыслы, о чемъ можно только пожалѣть, потому что, независимо отъ его дарованія, онъ ясно видѣлъ ошибки современныхъ ему дѣятелей въ этой области.

А. С. Даргомыжскій (1813—1869) работалъ почти одновременно съ Глинкою, подпавши всецѣло его вліянію. Въ ранней молодости онъ подражалъ французской школѣ, плодомъ чего явилась

его „Эмеральда“, даже и написанная на французскомъ языкѣ. Последовавши за Глинкою, онъ далъ „Русалку“, произведение весьма почтенное, хотя не особенно выдержанное. Даргомыжскій по непосредственному музыкальному дарованію стоитъ ниже Глинки, но въ характерѣ его дарованія была драматическая жилка, тогда какъ Глинка если не былъ исключительно только лирикомъ, то все-таки меньше Даргомыжскаго обращалъ вниманія на драматическую сторону своего дарованія. Поэтому лучшими страницами въ „Русалкѣ“ являются не лирическія мѣста, а драматическія. Эта сторона таланта Даргомыжскаго заставила его впоследствии взяться за „Каменного Гостя“, гдѣ онъ пробовалъ вернуться прямо къ теоріямъ итальянцевъ, первыхъ основателей оперы, откинувши цѣликомъ музыкальный лиризмъ и ограничившись речитативомъ и ариозо, сообразно драматическимъ положеніямъ текста. Эта опера, поставленная уже послѣ его смерти (1870), вызвала въ свое время жаркую полемику, но сколько нибудь серьезнаго усилія не имѣла, не имѣя послѣдователей даже среди единомышленниковъ автора. Кромѣ названныхъ оперъ у Даргомыжскаго есть еще одноактная опера балетъ „Торжество Вакха“, дававшаяся въ Москвѣ, но безъ большого успѣха.

Романсовъ Даргомыжскій оставилъ около сотни, изъ которыхъ самыя замѣчательныя именно тѣ, гдѣ онъ старался передать драматическое настроеніе текста. По сравнению со слащавыми романсами большинства его современниковъ они составляютъ огромный шагъ впередъ.

Въ области инструментальной музыки имъ сдѣлано мало; известностью пользуются его „Казачекъ“, изображающіи однако „Кама-ринскую“ Глинки, и „Чухонская фантазія“.

Изъ современныхъ Глинкѣ второстепенныхъ оперныхъ композиторовъ надо назвать О. Толстого, автора „Парижскаго шалуна“ и нѣкоторыхъ другихъ оперъ, А. Львова (1699—1870), автора „Ундины“ и „Старосты“, Ю. Арнольда, написавшаго „Ночь наканунѣ Ивана Купала“ и др. Львовъ, о работахъ котораго въ области православнаго церковнаго пѣнія уже было говорено выше, написалъ также и католическій „Stabat mater“.

Переходимъ теперь къ слѣдующему поколѣнію композиторовъ. А. Н. Сѣровъ (1820—1871) развитіемъ своего таланта былъ исключительно обязанъ самому себѣ, что отразилось на его талантѣ. Въ его сочиненіяхъ нѣтъ гибкости и тонкости чистого музыкальнаго выраженія, являющихся необходимымъ даже для опернаго стиля, повидимому требующаго меньшаго разнообразія этого выраженія. Несомнѣнно,

Бланк № 8 Киевской
обл. фил.

ОБЛАСТНОЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ	
г. Киев	
Масштаб	№ 4557
Дата 30	28-го 19

КВ

+
40-
18 9083/11183
нет 1000000

КВ

<http://ducl.kiev.ua>

